image
not
available




UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
5319859433

DENKMALE

DEUTSCHER

BILDNEREI UND MALEREI

VON

EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

VIERTER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1863.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

INHALT DES VIERTEN BANDES.

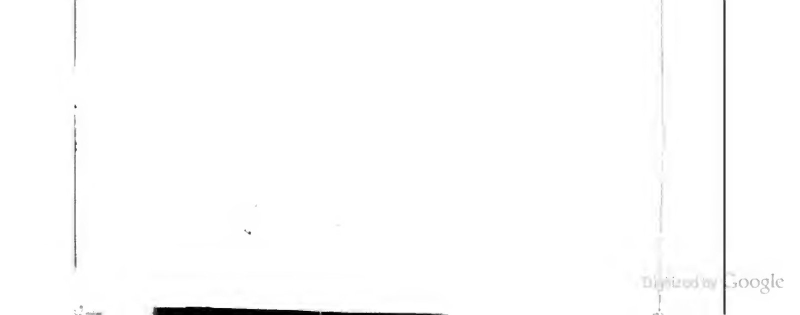
I. BILDNEREI.

II. MALEREI.



ERSTE ABTHEILUNG.

BILDNEREI.



DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI.

Elfenbeinrelief vom Jahre 1000.

Mit einer Bildtafel in der Grösse des Originals.

Die hohe Bedeutung, welche die Werke der deutschen Bildnerei und Malerei aus der Zeit Kaiser Heinrichs II., sowohl ihres innern Werthes wegen, als in Beziehung auf die gleichzeitigen Kunstzustände in andern Ländern, für die Geschichte der deutschen Kunst haben, bestimmt mich, die Grenzen für Mittheilungen aus dieser Schule von Bamberg möglichst weit zu ziehen. Ich füge desshalb zu den bereits früher veröffentlichten Elfenbeintafeln, die sich auf Einbänden kostbarer Kirchenbücher des Bamberger Domschatzes befinden, hiermit noch eines, das unfehlbar dieselbe Bestimmung gehabt hat, und nach seinen künstlerischen Merkmalen aus derselben Quelle stammt. Es war von dem unermüdlich eifrigen Sammler, Herrn v. Reiter, in Bamberg aufgefunden und aufbewahrt worden, und ist mit dessen ganzer Sammlung dem königl. bayrischen Nationalmuseum einverleibt.

Der Gegenstand des Reliefs ist die Auferstehung Christi, und zwar, wie man sieht, in höchst eigenthümlicher Auffassung. Zur Linken steht ein Grabmal in Form römischer Columbarien; zu beiden Seiten desselben haben Wachen sich aufgestellt und angelehnt; andre liegen auf dem Hügel daneben am Boden. Von der rechten Seite her kommen die drei Marien, das Grab zu besuchen, bleiben aber vor der Erscheinung stehen, die vor dem Grabe sich ihnen darbietet, einer jugendlichen Gestalt, die da sitzt mit ausgestreckter Rechten sie bedeutend, und in der wir einen Boten des Himmels erkennen. — Soweit stimmt die Darstellung mit vielen andern desselben Gegenstandes, namentlich auch mit dem von uns mitgetheilten Relief im II. Bande der Denkmale, Bildnerei p. 1. Hier aber ist die Gestalt des erstandenen Heilandes selbst hinzugefügt und zwar in einer Weise, wie ihn — soweit mein Wissen reicht — ein andres Kunstwerk nicht darstellt. Er steigt starken Schrittes den Hügel hinan, an der Hand gefasst von einer andern, aus einem Vorhang herabreichenden Hand, womit zweifellos die Hand Gottes bezeichnet ist, die ihn aus der Gewalt des Todes befreit hat und ihn — und das ist das Besondere — zu sich emporzieht, so gewissermassen Auferstehung und Himmelfahrt in eins verbindend.

Hinter dem Grabmal steht ein Baum, dessen Früchte von Vögeln (Raben scheint es) abgefressen werden.

In überraschender Weise tritt uns hier der Hauptcharakterzug der ältern deutschen Bildnerei, vornehmlich der Bamberger Schule, der Zusammenhang mit den Ueberlieferungen

einer eine Waffe hat.

Wohl sind auch hier die Proportionen der Figuren, wie bei den andern Bamberger Reliefs, und wie an den spätrömischen Sarkophag-Bildnereien, auffallend kurz, und manche Theile, z. B. Hände und Füsse, etwas unförmlich. Im Ganzen aber macht das Werk den Eindruck einer künstlerisch sehr hoch zu stellenden Arbeit. Das Gefälte ist mit grossem Verständniss der Formen angelegt und ausgeführt und die Motive sind sehr bezeichnend, wie vornehmlich die gezognen Falten bei der starken Bewegung des aufwärts steigenden Heilandes.

Eine grosse Vollkommenheit der Technik zeigt die Behandlung des Reliefs, sowohl was das Einhalten der Fläche, als die Bearbeitung des Elfenbeins angeht. Unstreitig gehört es zu den Perlen der Sammlung des bayrischen Nationalmuseums und zu den schönsten Zeugnissen früher Kunstthätigkeit in Deutschland.

DAS GRABMAL DER H. URSULA
IN S. URSULA ZU CÖLN.

6 F. 5 Z. lang, 1 F. 10 Z. breit, 11 Z. dick.

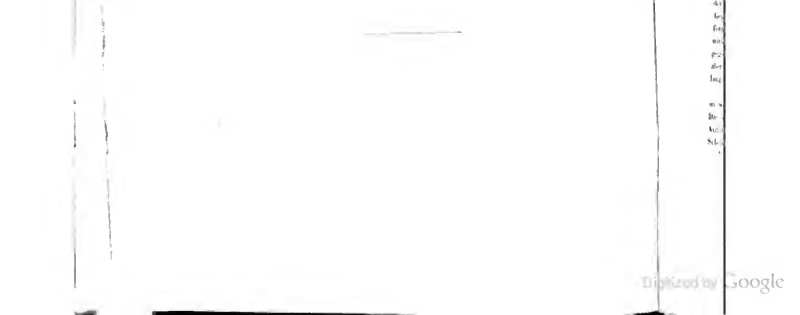
Hierzu eine Bildtafel.

Wir sprechen von guten und schlechten Zeiten in der Kunst, und meinen mit letztern die des Verfalles. Dass etwas Schlechtes aus guten Zeiten stammen könne, dünkt uns unwahrscheinlich; aber dass etwas Gutes in schlechten Zeiten entstanden sei, nahebei, wenn nicht geradezu — unmöglich. Und dennoch zeigt uns die Geschichte einzelne Werke, die durch ihre Vortrefflichkeit ihre Zeit herauszufordern oder das Urtheil über sie Lügen zu strafen scheinen.

Derart sind die Pilasterreliefs von Allio Milanese vom J. 1655 an der Capella del Santo in S. Antonio zu Padua; derart ist fast Alles, was Schlüter in Berlin gethan. Dahin müssen wir auch das Grabmal der heil. Ursula im nördlichen Seitenschiff der Kirche gleichen Namens zu Cöln rechnen. Es ist ein Sarkophag von schwarzem Marmor mit einer Deckplatte von weissem Marmor, aus der die liegende Gestalt der heil. Ursula gemeisselt ist. Das Haupt mit einer Königskrone geschmückt, und sanft zur Seite gelegt, mit geschlossenen Augen auf einem gestickten Kissen ruhend, über welches das aufgelöste Haar in reichen Locken herabwallt, über dem lose anliegenden faltenreichen Kleid einen mit Pelz gefütterten, mit einem Hermelinkragen versehenen Mantel geschlagen, so dass Vorderarme, Brust und Füsse sichtbar bleiben, beide Arme gleichmässig auf die Schenkel gelegt, beide Füsse gleichmässig neben einander gesetzt — so, mit keinem Zeichen eines andern als des Todten-Schlafs, liegt die Heilige auf der Decke ihres Sarkophags, in der Linken die Palmen, das Siegeszeichen des ewigen Lebens, haltend.

Schon in dieser grossen Einfachheit und Anspruchlosigkeit liegt ein gewinnender Zauber, der durch Wahrheit und Schönheit beträchtlich gesteigert wird. Da ist keine Bewegung gesucht, oder nur zum Schein angewendet. Die hier liegt, schläft nicht etwa, sie ist eine wirklich Todte; und dennoch ist in dieser absoluten Ruhe des Todes soviel Anmuth, dass das Leben nicht gewichen scheint; und wie noch die körperliche Hülle nicht zerfallen, das Blut die Hände noch schwellt, liegt der Hauch der scheidenden Seele in den Zügen des Angesichts, dass es verklärt die Welt der Verklärung sieht.

Voll, schön und naturtreu sind die Formen von Gesicht und Händen; gleich fern gehalten von kalter Idealität und dem Gypsabguss über dem Modell; das Gesicht hat mehr



MARIÄ EMPFÄNGNISS
IN S. URSULA ZU CÖLN.

Hierzu eine Bildtafel.

Die Uebergangsstufen aus einem ältern Styl in einen neuen sind in der Kunst fast interessanter, als die scharf ausgeprägten Stylarten selbst. Denn wenn hier die Motive der Umwandlung bereits verwischt sind und die Formen alle den gleichen Werth haben, tritt dort in dem Gegensatz zwischen dem noch festgehaltenen Alten und dem versuchten Neuen die nachdrückliche Bedeutung jedes Einzelnen deutlicher hervor. Die cölnische Schule des vierzehnten und der ersten Jahrzehnte des fünfzehnten Jahrhunderts zeichnet sich durch eine besondere Weichheit aus, durch eine auffallend geschwungene Bewegung der Gestalten, so dass an ihnen Hüfte oder Unterleib, namentlich bei weiblichen Figuren, stark hervortreten und wellenförmige Linien bilden. Der gleiche weiche Schwung herrscht in den Falten der Gewänder vor, bei denen ebenso sehr scharfe Brüche, wie Unterbrechungen der langgezogenen Linien überhaupt mit Sorgfalt vermieden werden. In den Formen des Gesichts und der Körpertheile ist eine ideale Auffassungsweise massgebend, wird aber ganz besonders durch eine Vorliebe für das Rundliche und Weiche bestimmt. Und übereinstimmend damit ist eine entschiedene Hinneigung zur Milde des Ausdrucks und jeder Bewegung.

Der neue Styl, der um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts von Flandern eingeführt wurde, steht dazu auf mannichfache Weise im Gegensatz. Hier herrscht in der Haltung der Figuren die Senkrechte fast zu sehr vor und eine gewisse Steifheit in Verbindung mit ziemlich eckigen Bewegungen unterscheidet sie sichtlich von denen der cölnischen Schule. Der Styl der flandrischen Schule liebt die langen, einförmigen Linien und weichen Umbiegungen der Falten nicht, und verlangt eine grössere Belebtheit der Formen und schärfer ausgeprägte Gegensätze durch Faltenbrüche und vertiefte Gewandflächen. Für die Gesichts- und Körperformen verweist er die Künstler nicht an ihr ideales Vorstellungsvermögen, sondern an die wirkliche Natur, an Individuen, an's Modell, und damit erklärt er sich ziemlich entschieden gegen die weiche Rundlichkeit und Unbestimmtheit der Cölner. Für den Seelenausdruck aber weist die flandrische Schule keine anderen Wege an, als welche die cölnische Schule lang vor ihr eingeschlagen.

Wenden wir uns nun nach dieser Betrachtung zu unserer Heiligen aus St. Ursula, so werden wir bald wahrnehmen, dass der Geist beider Schulen bei ihr thätig gewesen ist. Die stark ausgebogene Hüfte, das ideale mit besondrer Freude an der Schönheit geformte Antlitz der Jungfrau, die milde Neigung ihres Hauptes haben ihren Ursprung in der cölnischen Schule. Selbst in den langgezogenen Falten des Gewandes blickt der alte Formensinn noch



SCHMUCKKÄSTCHEN
AUS S. URSULA IN CÖLN.

9 Zoll 2 Linien lang, 3 Zoll hoch, 4 Zoll breit.

Hierzu 2 Bildtafeln.

Die Kunst des Mittelalters stand grossentheils im Dienst der Kirche und ihre schönsten und bedeutendsten Denkmale sind religiösen Inhalts, oder wenigstens — wie die Grabdenkmale — religiösen Ursprungs. Bei der Kunstlust aber, die das ganze Leben durchdrang und sich auf Waffen, Trachten, Hauseinrichtungen und bis auf die kleinsten Geräthschaften erstreckte, konnte es nicht fehlen, dass auch weltliche Gegenstände als Grundlage für künstlerische Darstellungen benutzt wurden. Die häufigste Veranlassung dazu bot das Hausleben mit seinen gemüthlichen Beziehungen, die lieblichste jedenfalls die Gründung eines eigenen Haushaltes, ein Hochzeitsfest.

Für Hochzeitsgeschenke aber — welches Thema wäre passender und böte mannichfaltigere, reizendere Motive dar, als die Liebe? Und so sehen wir dasselbe an verschiedenen, namentlich dem häuslichen Luxus gewidmeten Gegenständen, Spiegeln, Truhen, Schmuck- oder Geldkästchen etc. in vielfältigen Darstellungen behandelt. Allerdings haben die wenigsten derselben wirklichen Kunstwerth, denn die meisten sind Arbeiten des Handwerks, mehr auf Vorrath als auf Bestellung, mehr nach Vorlagen als nach eigener Erfindung ausgeführt. Aber einestheils gibt ihnen der leitende Gedankengang, wie er sich mit leichten Wandlungen hundertfältig wiederholt, durch das darin ausgesprochene Walten dichterischer Pantasie eine Bedeutung für die poetische Anschauungsweise unserer Vorfahren, anderntheils erkennen wir noch in den dem Handwerk überantworteten Formen den herrschenden Geist der Kunst, dessen nicht geringstes Verdienst es war, auch den untergeordneten technischen Thätigkeiten einen höhern Schwung zu geben.

Das beliebteste, in vielen Wandlungen behandelte Thema ist die Liebe; sie bildet auch den Inhalt der Reliefs an dem Schmuckkästchen von S. Ursula, die wir hier in Abbildung geben. Ehe wir jedoch dieselben näher ansehen, wird es gut sein, sich einige andere Arbeiten verwandten Inhalts zu vergegenwärtigen, wobei ich auf die Abbildungen in den „Trachten und Geräthschaften des Mittelalters von J. v. Hefner-Alteneck" verweisen muss, die den deutlichsten Aufschluss gewähren.

Eine fast unerlässliche Gestalt in diesen Darstellungen ist die „Frau Minne" oder „Frau Venus", an deren Stelle auch zuweilen der Liebesgott Pfeile entsendet. Sie selbst ist in der Regel mit zwei Pfeilen, der Liebe und der Gegenliebe bewaffnet, womit sie die etwaigen Ver-

Nun kann er im 9. Felde mit einem Geschenke, einem Gürtel nahen und ihre Augen bleiben liebevoll auf ihm ruhen.

Hiemit wäre der erste Hauptabschnitt der Geschichte gegeben; und würde kein anderes Bild folgen, so könnte das letztgenannte auch wohl so gedeutet werden, dass er den Gürtel der Geliebten gelöset.

Aber die Geschichte ist noch nicht zu Ende. Der Deckel liefert die Fortsetzung. Der Jüngling nimmt Urlaub von der Geliebten — auf Taf. 2. im 10. Felde. Er sitzt zu Pferde, um auf Abenteuer auszureiten, und sie gibt ihm mit zärtlicher Umarmung den Abschied. Nun folgt im 11. Felde eine zweite Bekränzung, die wir als Lohn rühmlich vollbrachter Thaten zu betrachten haben. Im 12. Felde beschenkt der Jüngling die Geliebte mit dem Ring und im 13. erfolgt die endliche Vereinigung.

Die Darstellungen sind fast ohne Ausnahme so allgemein gehalten, dass sie unter dem Beistand phantasiereicher Auslegung auf alle etwaige besondere Verhältnisse und Erlebnisse bezogen werden könenn und damit trefflich zum Schmuck eines Hochzeitsgeschenkes passen.

Die Anordnung des Deckels mit den spitzbogigen Arcaden gibt diesem Theile der Geschichte eine höhere Bedeutung, und lässt damit durchschimmern, dass es hier mit den Hoffnungen der Liebe zur Entscheidung kommen werde.

Die Art der Darstellung betreffend, so sind freilich die Motive alle mehr nur angedeutet, als durchgebildet; allein dessenungeachtet machen sie mit der darin herrschenden Naivetät den Eindruck der vollen Wahrheit, die Jungfrau mag sich gegen die Liebkosungen sträuben (wie in 2), oder sie geduldig hinnehmen (wie in 4), oder Freude daran haben (wie in 5), oder sie erwiedern (wie in 10). Wie bedeutungsvoll ist der Unterschied der beiden Bekränzungen! Wie steht die Jungfrau noch fremd über dem sehnsüchtig Aufblickenden (in 6)! wie neigt sie sich liebevoll zu ihm (in 11)! So ist die zaghafte Anhörung seines Liebes-Antrags vortrefflich in der Kopfhaltung des Mägdleins (in 7) kundgegeben, und ebenso in der Kopfhaltung (in 9) das volle, freie Einverständniss; ganz besonders glücklich aber ist des Jünglings sanfte Ueberlegenheit und der Jungfrau Erstaunen im ersten Bilde ausgedrückt.

An Formen und Verhältnisse darf man keine grossen Anforderungen machen; namentlich sind die letztern ziemlich willkürlich behandelt; selbst die Grössenverhältnisse nicht durchgeführt, so dass bald die Jungfrau überragt, wie in 11, bald der Jüngling, wie in 12. Dennoch ist in den Gewändern klares Verständniss und richtiger Faltenzug. Auffallend ist vielleicht bei dem Jüngling die Kapuze, bei ihr (auf Taf. 8) der Schleier, aber keines von beiden darf auf klösterliches Leben bezogen werden. Ebenso wenig ist der Reif um den Kopf eine fürstliche Auszeichnung: es ist eine übliche Tracht, wie das andere auch.

Die Ausführung dieser Reliefs verräth eine ganz geschickte Hand; und selbst wenn sie mehr einem Handwerker als einem Künstler angehören sollte, könnte man ihr das künstlerische Gefühl für feinere Bewegung der Linien und reine Ausbildung der Formen, ja selbst für den sprechenden Ausdruck nicht absprechen. Die Reliefs sind von Elfenbein; Schloss Bänder, Scharniere von Bronze.

APOSTEL AUS DER VORHALLE
DES DOMES ZU MÜNSTER.

7½ F. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Im vierten Bande der „Denkmale" Baukunst p. 13, bei Gelegenheit des Domes von Münster, habe ich versprochen, auf die Bildnereien der Vorhalle zurückzukommen und will hiermit mein Wort lösen.

Diese Vorhalle ist ein Werk vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Ihre Gewölbe ruhen auf zwei freistehenden Säulen, deren Formen dem Uebergangstyl angehören. Drei Wände der Vorhalle sind mit überlebensgrossen Statuen geschmückt, für welche achtzehn Plätze bestimmt waren. Nicht alle sind mehr besetzt und dürften die leeren Denkmale sein der religiösen Unruhen des 16. Jahrhunderts.

An der Seite links vom Eingang stehen vier Statuen, davon die eine ein Fürst in Waffentracht, und eine Frau mit dem Salbengefäss ist. Die Wand gegenüber dem Eingang wird durch das Portal der Kirche in zwei Theile getheilt; links stehen fünf Apostelstatuen, rechts zwei (drei sind herabgeworfen worden); an der Wand, rechts vom Eingang stehen noch zwei Apostel, ein Mönch und ein Bischof. Zwischen den Statuen stehen Säulen, die an den Seiten durch einen romanischen Bogenfries verbunden sind, an der Hauptwand aber Modelle von romanischen Kirchenchören tragen. Ueber den Statuen sind kleine romanische Baldachine angebracht. Unter den Statuen läuft ein Fries mit Rankenwerk in Relief hin, darin unförmliche Köpfe, und kleine, oft komische, auch wohl ernste, oder gleichgültige Figuren eingeflochten sind.

Die beiden Apostelfiguren, die ich in Abbildung mittheile stehen auf der Hauptwand links. Da besondere Merkmale fehlen, so lässt sich ihre Benennung nicht mit Gewissheit vornehmen. Sie scheinen die beiden Jacobus sein zu sollen.

Wir müssen uns die europäischen Kunstzustände zu Anfang des 13. Jahrhunderts vergegenwärtigen, um die Bedeutung dieser, frei aus dem Stein gearbeiteten, überlebensgrossen Statuen recht zu würdigen. Italien kann ihnen aus dieser Zeit nichts an die Seite setzen, das den Vergleich aushielt.

Wohl sieht man die Unsicherheit des Künstlers über Stellung und Bewegung der Figuren, über die Proportionen der einzelnen Glieder zum Ganzen (z. B. der linken Hand des Apostels zur Rechten zum Kopf, etc.); auch die Motive sind weder ausdrucksvoll noch durchgebildet; und dennoch machen die Statuen den Eindruck einer bereits sehr entwickelten

PROPHETEN VOM SCHREIN
DER HEIL. DREI KÖNIGE IM DOM ZU CÖLN.

1 F. $3\frac{1}{2}$ Z. hoch, 1 F. breit.

Mit einer Bildtafel.

Zu den bedeutendsten Kunstschätzen des Cölner Domes gehört der Schrein der heil. Drei Könige. Er hat die Gestalt eines Kirchenschiffs mit einem Satteldach und zwei Giebeln, ist $4\frac{1}{2}$ F. hoch, $5\frac{1}{2}$ F. lang, 3 F. breit, und steht auf einem Sockel von $4\frac{1}{2}$ Z. Höhe. Er ist mit ciselierten Platten von Gold und von vergoldetem Silber überzogen und reich besetzt mit Bildnereien, Emaillen, Perlen, Edelsteinen, Cameen und Gemmen, darunter viele kostbare altgriechischer und römischer Kunst. Seine Anfertigung fällt in die Jahre 1164 bis 1220. Er enthält die Reliquien der h. Drei Könige, welche Kaiser Friedrich Barbarossa nach Unterwerfung der empörten Lombarden aus Mailand nach Deutschland gebracht und der Stadt Cöln als Geschenk verehrt hatte.

Rings um den Schrein sind Arcaden geführt, unter denen die aus Silberblech getriebenen, im Feuer vergoldeten Statuetten von Propheten und andern Männern des Alten Bundes, sowie einige des Neuen, angebracht sind, während darüber die Apostel und in den Kreisbildern des Daches biblische Geschichten ihre Stelle gefunden. An der vordern schmalen Wand sind drei Arcaden, in deren mittelster die heil. Jungfrau mit dem Jesuskind sitzt; in der Nische zur Linken sieht man die heil. Drei Könige nebst dem Kaiser Otto IV., der 1198 zu Cöln zum Reichsoberhaupt erwählt worden; zur Rechten die Taufe Christi.

Auf dem Giebelfeld darüber sind die Schädel der heil. Drei Könige mit Kronen geschmückt, und mit ihren Namen, Caspar, Melchior und Balthasar bezeichnet, und rings von kostbaren Steinen, Gold und Perlen umgeben; darüber aber thront Christus als Weltenrichter, umgeben von Engeln mit den Passions-Werkzeugen, über sich die Erzengel Gabriel und Raphael.

In den Arcaden der Seitennischen sitzen an der rechten Langseite Moses, Jonas, David, Daniel, Amos und Obadja; und darüber die Apostel Paulus, Johannes, Philippus, Thomas, Judas, Thaddäus und Matthias; an der linken Seite: Ezechiel, Jeremias, Nahum, Salomo, Joël und Aaron; darüber die Apostel Bartholomäus, Matthäus, Jacobus d. J., Andreas, Jacobus d. Ae. und Petrus.

Die schmale Rückseite ist nach einem etwas anderen System angeordnet und in einem spätern Styl ausgeführt. An der Stelle des Rundbogens steht der Spitzbogen; auch sind nur

APOSTEL AUS DEM CHOR DES DOMES
VON CÖLN.

6 F. hoch.

Hiezu eine Bildtafel.

Der Künstler, der sich mit seinen Schöpfungen an Werke der Baukunst anzuschliessen hat, geräth leicht in die doppelte Gefahr, entweder durch zu grosse Nachgiebigkeit gegen die Natur sich von der Uebereinstimmung mit dem Genius der Architektur so weit zu entfernen, dass er ganz vereinzelt und losgerissen erscheint; oder durch eine zu weitgehende Berücksichtigung der architektonischen Anforderungen gegen eine naturgemässe Darstellweise zu verstossen. Wird durch ersteres ein feines Kunstgefühl verletzt, so ist auch das letztere nicht danach angethan, es zu befriedigen. Die cölnische Kunstschule des 14. und 15. Jahrhunderts ist nicht ganz frei zu sprechen von Ueberschreitungen im letztern Sinn; und namentlich gehören dahin die Statuen, welche den Schmuck der 14 Chorpfeiler des Domes ausmachen: Christus, Maria und die zwölf Apostel in Lebensgrösse. Sie stehen auf Consolen unter gothischen Baldachinen, auf deren Spitzen musicierende Engel Platz genommen.

Die beiden Figuren, die ich als Beispiel für den Styl ausgewählt, sind die Apostel Paulus und Philippus. Schon der erste Anblick sagt uns, dass es dem Künstler dabei nicht um eine Charakteristik der christlichen Sendboten zu thun gewesen; dass der Hauptnachdruck auf ihrer Bedeutung als Ornament liegt. Und vornehmlich hat es dem Künstler am Herzen gelegen, mit seinen Figuren einen scharf ausgesprochnen Gegensatz gegen die hochaufstrebenden Pfeiler mit ihren vielen Verticallinien hervor zu bringen. Abwechselnd hat er deshalb die Figuren einmal convex, dann die nächste concav gebogen, ohne sich zu fragen, ob eine solche geschwungene Haltung sich mit dem Wesen eines Apostel Paulus oder Petrus vertrage; ja er hat sich dabei nicht beruhigt, sondern lässt die gebogene Linie der Hauptfigur oben über dem Baldachin in entgegengesetzter Richtung ausklingen, so dass wenn die Apostelgestalt convex gebogen ist, der Engel eine concave Biegung macht, und so im Ganzen eine Flammenlinie entsteht, die die senkrechten Rundstäbe und Hohlkehlen der Pfeiler mehrfach unterbricht.

Diese Wirkung wird noch gesteigert durch die vielfältig bewegten Linien der geschwungenen und langgezogenen Falten der Gewänder, in die sich die Apostel, oft von Kopf zu Füssen, gehüllt haben; und selbst in den wellenförmig gekräuselten Bart- und Haupthaaren spricht sich die Absicht aus, gegen die starren architektonischen Linien mit allen Mitteln anzukämpfen.

GRABDENKMÄLER
AUS DEM DOM ZU MAINZ.

Hierzu eine Bildtafel.

Wie der Dom zu Mainz in seinen Theilen ein ganzes Stück Baugeschichte vom 11. bis ins 14. Jahrhundert darstellt, so gewähren die darin aufgestellten Grabdenkmäler der Bischöfe einen Ueberblick über die geschichtliche Entwickelung der deutschen Bildnerei vom 13. Jahrhundert bis in die neueste Zeit. Es war daher ein sehr verdienstliches Unternehmen der Victor v. Zabernschen Verlagshandlung in Mainz, in Verbindung mit den Herren Joh. Wetter und H. Emden ein photographisches Werk mit 36 Abbildungen nebst erklärendem Text: „der Dom zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler" herausgegeben. In der überraschendsten Weise treten uns hier die allmählichen Umwandlungen des Styls entgegen, von den einfachen und steifen Formen und Bewegungen vom Ende des 13. Jahrhunderts, zu den weichen und geschwungenen Linien des 15., und den scharfkantigen vom Ausgang des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts, von der eigentlichen Mischung von Gothik und Renaissance, bis zu der Verzerrung der letztern in den Uebertreibungen des Roccoco.

Aus den reichen Folgen von Denkmälern, die den Zeitraum von 1249 bis 1695 umfassen, wählen wir drei aus, die sich in der Zeit sehr nahe stehen, dessenungeachtet aber einen bemerkbaren Fortschritt in der Auffassung und Formenbildung zeigen.

Das erste Bild gibt das Denkmal des Erzbischofs Conrad von Weinsperg, vom Jahre 1396. Leicht bewegt ist die Haltung, das Evangelienbuch drückt der Bischof an sich, freier hält er den Bischofstab; in schweren Falten umgibt das Pluviale, das Ober- und Untergewand den Körper, die Stola liegt fest und gradlinig auf Brust und Schultern; die Bischofmütze hat noch die alterthümliche Form. Der Löwe unter des Bischofs Füssen ist das Sinnbild der überwundenen rohen Naturgewalt des Todes; das von Engeln über seinem Haupte gehaltene Schweisstuch der Veronica erinnert an Den, durch welchen sie überwunden ist. Die Wappen sind zum Theil die des Erzbisthums (das Rad des Willigis), zum Theil der Familie von Weinsperg. Auch ist die Form des Bischofstabes zu beachten, die sich so ziemlich noch in der alten Einfachheit hält; während schon der nächste Stab einen Fortsatz der Krümmung hat, und der nächstfolgende die Profilstellung aufgibt und ganz mit Laub besetzt ist.

Das zweite Grabdenkmal ist das des Erzbischofs Johann II. aus dem Hause der

DER WITTELSBACHER BRUNNEN
IN DER K. RESIDENZ ZU MÜNCHEN
VON PETER DE WIT UND HANS KRUMPER.

Hierzu eine Bildtafel.

München war von jeher eine Hauptstätte künstlerischer Thätigkeit. Unter den Künstlern, welche Herzog Wilhelm V. an seinen Hof zog, und welche sein Nachfolger Maximilian vielfach beschäftigte, glänzen vornehmlich Peter de Wit aus Brügge (genannt Candit, geb. 1548, gest. 1628) und Hans Krumper aus Weilheim, letzterer als Maler, Bildhauer und Erzgiesser, ersterer als Baumeister, Maler und Bildhauer. Die öffentlichen Plätze, Paläste und Kirchen Münchens sind angefüllt mit den Werken dieser Meister, von denen wir eines ausgewählt, das wohl als ihr vorzüglichstes gelten kann, wenn auch das Denkmal, das Kurfürst Maximilian dem Kaiser Ludwig in der Frauenkirche durch sie hat errichten lassen, kostbarer und umfangreicher ist.

Der Wittelsbacher Brunnen steht im sogen. Brunnenhofe der alten Residenz, deren Bau unter Maximilian 1612 von Heinrich Schön begonnen worden, und hat seinen Namen von der auf dem mittleren Postament stehenden lebensgrossen Statue des Pfalzgrafen Otto von Wittelsbach, der vom Kaiser Friedrich Barbarossa an der Stelle Heinrichs des Löwen mit dem Herzogthum Bayern belehnt, als der Ahnherr des jetzigen Regentenhauses verehrt wird. Er steht da in Waffentracht auf sein Schwert gestützt als der tapfere Kämpfer, der dem Kaiser den Durchgang bei der Veroneser Clause erfochten, und mit dem Commandostab als Heerführer. Das Postament unter seinen Füssen ist mit den der Renaissance eigenthümlichen Delphinen, Widderköpfen und Drachen, die man als Wasserspeier benutzt hat, besetzt und hat ausser dem umkränzten Namenszug von Maximilian und seiner Gattin Elisabeth auf der Vorder- und Rückseite die Wappenschilde von Bayern und von der Pfalz, über denen von Kindern Kronen gehalten werden.

Ein weites vieleckiges und vielwinkliges Becken umschliesst das Postament. Auf diesem stehen sechzehn Postamente von verschiedener Höhe und Breite, als Untersätze von ebenso vielen Gruppen und Statuen. Der Statuen sind vier stehende und vier am Boden sitzende. Die stehenden sind vier Gottheiten, durch welche der Künstler die vier Elemente hat bezeichnen

MADONNA AUS TEGERNSEE.

6 F. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Unter den namhaften deutschen Kunstschulen des Mittelalters ist fast keine von der Geschichte bisher so vernachlässigt geblieben, als die oberbayrische. Und doch weisen viele Anzeichen darauf hin, dass hier zu allen Zeiten ein sehr reges Kunsttreiben gewesen; ja mehre Kunstgattungen scheinen recht eigentlich Oberbayern als Geburtsstätte zu haben. Wer weiss nicht, dass die älteste Kunde von Glasmalereien aus Tegernsee stammt? Ist nicht der Meister ES mit Wahrscheinlichkeit in Bayern aufzusuchen? und ist nicht das bis jetzt älteste Denkmal der Kupferstecherkunst, die von T. O. Weigel entdeckte Madonna des Meisters P., mit der Jahrzahl 1451 nach Passavant's u. A. Urtheil ein Werk der Schule von Tegernsee?

Diese Umstände bestimmen mich, ein geschnitztes Madonnenbild, das aus dem Kloster Tegernsee stammt und nun im bayrischen Nationalmuseum zu München steht, in die Reihe der „Denkmäler" aufzunehmen, da es bei allen offenbaren Mängeln und Schwächen doch zu den bessern der Gattung gehört.

Sehe ich recht, so zeichnet sich die oberbayrische Kunstschule bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein ebenso sehr durch eine gewisse Härte und Strenge, als die schwäbische durch Weichheit aus; gibt aber dieser in der Tiefe der Empfindung nichts nach. Uebereinstimmend damit finden wir hier eine Derbheit der Formen vorherrschend, die leicht in Hässlichkeit überschlägt, und durch eine zwar ernste und gewissenhafte, aber nicht sonderlich geistvolle Ausführung an eine sehr enge Verbindung der Kunst mit dem Handwerk erinnert.

Wir finden diese Eigenschaften so ziemlich alle vereinigt in dem Madonnenbild, davon wir hier die Abbildung geben. Die Gestalt gehört offenbar zu einer Gruppe (deren Theile nicht mehr beisammen sind), die um den Leichnam Christi versammelt ist. Die Mutter der Schmerzen steht neben dem theuren Todten und blickt voll schweren Leides zu ihm nieder. In der Haltung und Richtung des von einem breiten Tuche überschatteten Kopfes ist so viel wahre und tiefe Empfindung, dass der grösste Meister ein ausdrucksvolleres Motiv nicht hätte finden können. Dennoch überbietet der Meister sich selbst im Ausdruck, den er in die Hände gelegt. Sie sind nicht zum Gebet gefaltet, noch sind sie vom Schmerz zusammengepresst

DIE KRÖNUNG MARIÄ.

ALTARSCHNITZWERK VON JOS. KNABEL IN MÜNCHEN.

14 F. hoch, 12 F. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Joseph Knabel, geb. 1820 in Fliess bei Landeck in Tyrol, seit 1836 in München, wird von Kunstgenossen und Kunstfreunden zu den begabtesten Künstlern der Gegenwart gezählt. Ob mit Recht, möge wenigstens annähernd unsere Bildtafel nach seiner Krönung Mariä in der Frauenkirche zu München dem Leser sagen.

Es ist ein Bildschnitzwerk, das den innern mittleren Theil eines Gottesschreins, des Hochaltarwerks der Frauenkirche zu München bildet, das bei einer Breite von 24 F. eine Höhe von 53 Fuss hat. Der mittlere Theil, 12 F. breit und 14 F. hoch, hat einen Ueberbau mit vielen Pfeilern, Nischen und Thürmchen. Es wird durch zwei Flügelthüren geschlossen, deren Innenseiten von Holzreliefs (Verkündigung und Heimsuchung), gleichfalls von Knabel's Hand, bedeckt sind; auf deren Aussenseite Moriz v. Schwind die Anbetung der Könige in überlebensgrossen Gestalten gemalt. Auch dieses Gemälde wird durch Flügelthüren geschlossen, deren Innenseiten Scenen aus dem Leben Maria's, deren Aussenseite ein sogen. Fastenbild von Schwind enthalten.

Knabel's Bildschnitzwerk ist das mit Vorliebe von der Kirche benutzte Sinnbild der Seelenunsterblichkeit, die Krönung Mariä. Das Bild hat zwei Hauptabtheilungen, eine obere und eine untere. In der oberen thront die Dreifaltigkeit auf einem Sitz, dessen architektonische Anordnung bis auf den Boden des Bildes reicht, in Verbindung mit einem Postament, auf welchem Maria, die Füsse über der Mondsichel, steht. Vater und Sohn, zwischen denen die symbolische Taube schwebt, neigen sich nieder zu ihr und sind im Begriff, ihr die Krone aufs Haupt zu setzen. Würde und Güte sprechen aus den Krönenden, Demuth und Dank aus der Gekrönten; Schönheit ist ihr gemeinsames Gut.

Ganz besonders ist es dem Künstler gelungen, diesen Kunstzauber über die Engel auszugiessen, die — je drei an jeder Seite — schwebend die Jungfrau bei ihrer Aufnahme in den Himmel begleiten. Der eine von ihnen trägt auf einem Kissen das Scepter für die Him-

DAS GRABMAL
VON K. HEINRICH II. UND KUNIGUNDE
VON TILMAN RIEMENSCHNEIDER.

4 F. 9 Z. hoch, 8 F. 5 Z. lang, 5 F. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Unter den Zeit- und Kunstgenossen von Adam Kraft hat sich Tilman Riemenschneider in Würzburg (vom Harz gebürtig, im Alter von etwa siebenzig Jahren gestorben 1531) durch viele und ansehnliche Werke in Sandstein und Marmor einen weitverbreiteten Ruhm als Bildhauer erworben. Ganz in der Richtung der fränkischen Schule seiner Zeit war er ein eifriger Naturalist und suchte mit Genauigkeit und Strenge die Körperformen nach dem lebenden Modell zu bilden, wobei er jedoch nicht immer durch schöne Vorbilder unterstützt wurde, vornehmlich aber das wesentlichste Merkmal des Lebens, die richtige und ausdrucksvolle Bewegung, übersah. So ist es gekommen, dass viele seiner Gestalten, namentlich Madonnen und Engel, bei allem Fleiss der Ausführung und bei aller Achtungswürdigkeit des künstlerischen Wollens ein ziemlich unerquickliches Aussehen haben und bei aller Natürlichkeit einzelner Formen im Ganzen einen unnatürlichen Eindruck machen.

Aber nicht bei allen Werken Tilman's finden wir diesen Mangel eines feineren künstlerischen Gefühls; am wenigsten bei seinem bedeutendsten, dem Grabmal Kaiser Heinrichs im Dome zu Bamberg; und dies ist die Ursache, wesshalb wir von der Deckplatte desselben, als seinem wichtigsten Theil, eine Abbildung mittheilen. Sie wird hinreichen, die Achtung zu befestigen, mit welcher Tilman's Name in der Kunstgeschichte genannt wird.

Das Grabmal hat die Form eines hohen Sarkophags von 4 F. 9 Z. Höhe, 5 F. Breite und 8 F. 5 Z. Länge. Die Ecken sind mit gegliederten Säulchen abgefasst, die auf vielfach versetzten Sockeln im Styl der letzten Gothik stehen. Fünf Reliefs bilden den Schmuck der Seitenwände des Sarkophags, zwei an jeder Langseite, eines an der untern Schmalseite. Der Inhalt dieser Darstellungen ist aus der halb legendenartigen Geschichte des Kaiserpaares genommen. Im ersten Bilde geht Kunigunde mit blossen Füssen über glühende Pflugscharen zum Erweis ihrer Keuschheit; der kaiserliche Gemahl, zu dessen Füssen (die Verleumdung) eine Schlange kriecht, steht mit fünf Hofleuten daneben, ohne irgend welche Aufmerksamkeit oder Theilnahme zu bezeigen — was nicht der Erzählung, sondern dem Künstler zur Last fällt. Im zweiten Bilde ertheilt die Kaiserin Befehle an Arbeiter, wie es scheint zum Bau des Domes. Im dritten Bilde sehen wir den Kaiser erkrankt, die an seinem Bette weinende

DAS HOCHALTARWERK IM DOM ZU SCHLESWIG.

VON HANS BRÜGGEMANN.

41 Fuss hoch.

Hierzu vier Bildtafeln.

Die geringe Dauerhaftigkeit und leichte Verletzlichkeit von Stucco- und Sandstein-Bildnereien hat im marmorarmen Deutschland die Kunst frühzeitig an das Holz, namentlich an das Eichenholz verwiesen, und so ist es gekommen, dass die Bildschnitzerei in Deutschland eine ungewöhnliche Verbreitung und Ausbreitung gewonnen hat. Einzelne Heiligenstatuen und Crucifixe wurden (und werden) in grosser Anzahl aus Holz gefertigt, Stationsbilder, Calvarienberge u. s. w. oft in lebensgrossen Gestalten. Bedeutende Werke der Art, die schon im 12. und 13. Jahrhundert entstanden sind, wurden bereits im I Bande der „Denkmale“ mitgetheilt. Ihre eigentliche Bestimmung aber und die glanzvollste Entfaltung ihrer Kräfte fand die Bildschnitzkunst in den grossen Altarwerken, den sogenannten Gottesschreinen, die, in der Regel mit Malereien in Verbindung, bewegliche Flügelthüren haben, aber auch ohne Flügel und ohne Gemälde ausgeführt worden sind. Die grössten ganz in Bildschnitzerei ausgeführten Altarwerke deutscher Kunst sind: der Hochaltar in der Marienkirche zu Krakau von Veit Stoss, und der Hochaltar im Dome zu Schleswig von Hans Brüggemann, von welchem letzteren wir hier eine übersichtliche Darstellung geben wollen.*)

Der Brüggemannsche Altar im Dom zu Schleswig hat die Form eines Gottesschreins, (Bildtafel I). Er steht auf einem Sockel von 7 Fuss Höhe und 18 (resp. 13) Fuss Breite, von dessen fünf Abtheilungen vier für Bildwerke, die mittelste aber für das Sacrament bestimmt sind.



Die mittlere oder Hauptabtheilung des Schreins, $12\frac{3}{4}$ Fuss breit, $18\frac{3}{4}$ Fuss hoch, ist dreitheilig nach der Breite, wie nach der Höhe, doch so dass das Mittelbild in das zweite Stockwerk, ja fast über dasselbe hinaufreicht. Die Flügelthüren 10 Fuss hoch sind so gestaltet, dass sie, geschlossen, das gesammte Bildwerk, soweit es in Vertiefungen steht decken; es bleibt alsdann gewissermässen nur der Rahmen sichtbar, der indess auch noch figürliche Darstellungen hat. Das untere Stockwerk ist durch eine Horizontale in zwei Hälften von je 5 Fuss Höhe getheilt, wodurch, da jeder Flügel zwei Bilder über und neben einander, der

*) Das ganze Werk hat Cons. Aug. Carst. Boesen gezeichnet und 1833 in 35 Tafeln in Steindruck herausgegeben. Diese Abbildungen sind hier benutzt worden.

Der Kreuzestod Christi bringt der Menschheit die Erlösung von der Gewalt des Todes und der Sünde; er ist aber auch zugleich der Uebergang zu seiner Bestimmung im Himmel, zum ewigen Richteramt über Gute und Böse. Dahin weisen die Figuren im Rahmen: Adam und Eva erinnern an die Sündhaftigkeit und darum Erlösungs-Bedürftigkeit der Menschen; Posaunenengel rufen Todte und Lebende zum Gericht; andere Engel halten die Marterwerkzeuge, als Zeugnisse für die Berechtigung Christi zum Richteramt. Dieser, auf dem Himmelsbogen sitzend, — zwei Seelen Gnade flehend zu seinen Füssen, Maria und der Täufer gleichfalls, aber mit Fürbitte zu ihm empor blickend — spricht das „Selig!“ und „Verdammt!“ mit der segnenden Rechten, mit der verwendeten Linken aus. Und so sehen wir über Leid und Streit hoch oben auf ewigem Throne den König des Himmels, über der streitenden die triumphierende Kirche!

Dieser grossen Conception entspricht die architektonische Anordnung auf das vollkommenste, indem durch sie die Hauptgedanken ebensowohl auseinander gehalten, als zum Ganzen verbunden sind. Neben der Passionsgeschichte mit ihren vielen Bildern erscheint alles Andere nur Zuthat, und doch ist es durch Sockel und Rahmen damit in ebenso engem architektonischen Zusammenhang, als Abendmahl und Weltgericht mit der Leidensgeschichte Christi. Dazu vereinigen sich in der Architektur des Werkes die horizontale und die verticale Richtung in so gemessener Weise, dass auch von dieser Seite der Eindruck ein sehr wirksamer und durch die Aufhebung der Gegensätze sehr harmonischer ist. Denn während tiefer unten alles dem Gesetz der ruhigen Horizontale folgt, oben aber die einzelnen Theile sich lösend emporstreben, gewahrt man, dass diese Bewegung schon von unten auf begonnen hat und das ganze Werk belebt.

Betrachten wir nun die einzelnen Bilder, so drängen sich uns sogleich Bemerkungen über die eigenthümliche Weise der Auffassung, Darstellung und Formengebung auf. Vor allem spricht aus dem Ganzen ein gründlich realistischer Geist, dem es nicht um Andeutungen und Umschreibungen zu thun ist, sondern der die Geschichte in der unzweifelhaftesten Wirklichkeit uns vorführen will; und sich dafür einer leidenschaftlichen Ausdrucksweise bedient, die vor Uebertreibungen, selbst in's Hässliche, nicht zurückschreckt.

Auf dem ersten Bilde, der Gefangennehmung Christi, küsst Judas den Herrn, und während die Häscher die Arme nach diesem ausstrecken, hebt Petrus ein Messer empor, um dem vor ihm liegenden Malchus das Ohr abzuhauen. Hier schon kann man sagen, der Künstler habe sich eine rechte Güte gethan im Hässlichen, so dass er selbst mit dem Heiland nicht den Versuch zu einem Gegensatz gemacht.

Im zweiten Bilde steht Christus gefangen und gebunden vor dem Hohenpriester. Dieser zerreisst sein Gewand, woraus man sieht, dass Christus sich so eben als Gottes Sohn bekannt hat, was einen der Schergen, der ihn gebunden hält, derart aufbringt, dass er ausholt, ihn mit der bepanzerten Hand in's Gesicht zu schlagen; eine Scene, die mit ihrer grenzenlosen Rohheit lebhaft an die tyroler Passionsvorstellungen durch Bauern erinnert.

Im dritten Bilde steht Christus entkleidet an eine Säule gebunden, und wird von

Feinde Christi, den Hohenpriester und seinen Anhang, dann den römischen Hauptmann mit seinen Kriegsknechten, die Vornehmen zu Ross; eine eigenthümliche Gruppe dabei von einem sitzenden Schriftgelehrten, dem ein Kriegsknecht die Zweifel zu zerstreuen sucht, die ihm aus einer Schriftrolle aufzusteigen scheinen. Rechts von Christus steht die vor Schmerz zusammengesunkene Mutter, die von Johannes und einer der heiligen Frauen an den Armen gehalten wird; hinter ihnen sind andere Frauen, zum Theil im Gespräch mit Johannes, das inzwischen keine zu grosse Gemüthsbewegung anzeigt. Nur Magdalena, die am Fusse des Kreuzes in die Knie gesunken, hebt in leidenschaftlichem Schmerz beide Arme empor. Weiter nach links sieht man eine Gruppe von Kriegsknechten, die sich um die Kleider Christi wüthend anfallen, so dass also die Feinde und die Freunde Christi nicht nach der linken und rechten Seite geschieden sind. Ja es ist sogar schwer einen Nicodemus, oder Joseph von Arimathia aus der Menge zu erkennen.

Im neunten Bilde sehen wir die Kreuzabnahme. Nur eine einzige Person, wie es scheint, ein Knecht, hat sich der wirklichen Mühe unterzogen. Er allein steht auf der Leiter; er muss die Arme, die jetzt über seine Schultern herabhängen vom Kreuz gelöst haben; auf ihm allein ruht die Last des Leichnams, den er mit beiden Armen fest umspannt. Nicodemus kniet noch neben den Füssen, aus denen er den Nagel gezogen; Joseph von Arimathia hält das Leintuch bereit; Maria betrachtet das Wundmal der rechten Hand; Johannes und die andern Männer und Frauen stehen unthätig mitfühlend im Hintergrund.

Das zehnte Bild schildert eine um wenige Minuten spätere Scene. Maria kniet am Boden und hat den Leichnam des Sohnes vor sich und halb auf dem gebogenen Bein liegen. Sein linker Arm ruht in ihrer Linken; sein rechter hängt starr herab. Magdalena und Joseph stehen mit grossen Salbenbüchsen zur Seite, Johannes hält mit kläglicher Miene den Kopf des Heilandes; andere Männer und Frauen stehen mit dem Ausdruck eines mässigen Mitleids hinter der Scene.

Wieder eine kurze Zeit später und wir stehen vor dem elften Bilde. Drei der Freunde Christi, von denen zwei den Leichnam angefasst, den dritte nur Anweisung zu geben scheint, sind beschäftigt, Christum in den Sarkophag zu legen. Den Hintergrund nehmen wieder Maria mit gefalteten Händen, Magdalena mit der Salbenbüchse, andre mit dem letzten Rest des schwachen Mitleids ein.

Nun steigen wir mit Christus in die Unterwelt, aus deren gebrochenem Thor ein Patriarch aufsteigt, der von dem Heiland am Arm gefasst wird. Eine Gruppe bereits Befreiter steht hinter ihm, Eva, Adam, Moses u. A., Alle mit Ausnahme Adams ohne irgend welche Bekleidung. Ja es scheint dem Künstler sogar Ernst damit gewesen zu sein, in der Eva ein der mediceischen Venus an Reizen gleich ausgestattetes Wesen aufzustellen; denn gegen sie — als ob er grade ihren Verlust am wenigsten verschmerzen könne — zückt Verderben drohend von der Zinne der Hölle ein Teufel den spitzigen Widerhaken.

Das dreizehnte Bild ist die Auferstehung. Christus steht, mit der Kreuzfahne in der Hand, die Rechte segnend erhoben, vor dem verschlossenen Sarkophag. Die Wache

Aber in dem das Ganze krönenden Rahmen sind jene Gestalten angebracht, durch welche der Künstler das jüngste Gericht sinnbildlich hat darstellen wollen. Zuoberst Christus auf einem Bogen, die Weltkugel unter seinen Füssen, das Antlitz erhoben, de Rechten segnend, die Linke verwerfend ausgestreckt. Die Wundenmale sind sichtbar. Unter ihm knien zwei nackte Gestalten, ein Mann und ein Weib, wohl die Repräsentanten der Menschheit, die auf den Schall der Posaunen, geblasen von zwei sehr bausbackigen Engeln neben ihnen dem Grabe entstiegen, und die nun mit angstvoll flehentlicher Geberde ihren Richterspruch erwarten.

Unterhalb der Posaunenengel vor zwei Nischen, knien, die Hände zur Fürbitte gleichängstlich erhoben, Maria und der Täufer Johannes; und noch etwas tiefer unten stehen zwischen den Streben und unter den sie verbindenden Bogen die Gestalten der Aeltern des Menschengeschlechts, Eva mit dem verführerischen Apfel in der Linken, beide mit Baumzweigen die Scham bedeckend; an dieser Stelle schwerlich in einer andern Bedeutung als der, Urheber der Erbsünde zu sein, in Folge deren Erlösung durch den Tod Christi und jüngstes Gericht nöthig geworden.

Auf den Strebepfeilern, die neben ihnen emporsteigen, und deren oberste Spitzen kleine Säulen statt der Fialen bilden, stehen die Engel, welche Zeugniss ablegen für Christi Berechtigung zum ewigen Richteramt; der zur Rechten Christi hält das Kreuz und die Lanze, der zur Linken die Schandsäule und den Schwamm.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass wir in dem Altar Brüggemanns ein Kunstwerk zu achten haben, das nicht nur durch seine umfassende Conception und seinen reichen Inhalt sich auszeichnet, sondern das auch in der Ausführung eine nicht gewöhnliche künstlerische Kraft zeigt. Wenn man aber ein Musterbild der Kunst, eines der ruhmwürdigsten Denkmale deutscher Bildschnitzerei darin sehen will, so geht man offenbar zu weit, verwirrt das Urtheil und schwächt das Interesse für die vaterländische Kunst.

Wir können uns nicht verhehlen, dass dem Künstler dieses Altarwerks vor Allem eine wesentliche Gabe versagt geblieben: dass ihm der Sinn für Schönheit gänzlich fehlte. Keine der mit kühnem Messer und kräftiger Hand ausgeschnittenen Körper- und Gesichtsformen überschreitet die Linie des Hässlichen in der Richtung zum Schönen; aber auch alle Bewegungen sind so unschön, dass man sich mit Mühe zum längern Betrachten entschliessen kann. Und davon machen selbst die Gestalten Christi und seiner Mutter keine, wenigstens keine recht entschiedene Ausnahme. Ebenso mangelhaft sind fast durchgehends die Proportionen.

Ganz besonders störend ist der Mangel an Geschmack in der Wahl der Bekleidung und Bewaffnung der Gestalten. Abraham in der Ritterrüstung eines Götz von Berlichingen, die Mutter und die Freunde und Freundinnen Christi in der Bürgertracht des sechzehnten Jahrhunderts erinnern in Verbindung mit den gemeinen, plumpen und hässlichen Gesichtern und Gestalten so sehr an Bauernkomödien, dass man kaum darüber wegkommt.

Es würde dies nicht zu schwer sein, wenn nur — wie bei Schongauer, Dürer u.

ALTARWERK IN DER KIRCHE ZU TRIBSEES.

11 F. hoch, 18 F. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

In der Pfarrkirche St. Thomä zu Tribsees, einer pommerschen Stadt an der mecklenburgischen Grenze, einige Stunden von Stralsund, befindet sich ein grosses Altar-Schnitzwerk, das lange Zeit verborgen und vergessen, die allgemeine Aufmerksamkeit wieder auf sich gezogen, seit F. Kugler in seiner Pommerschen Kunstgeschichte den Werth desselben mit Nachdruck hervorgehoben. Nächst Kugler hat sodann der Pastor F. A. Werner in Tribsees ein kleines Schriftchen (Stralsund 1860) darüber herausgegeben, darin eine vollständige Beschreibung und Auslegung der vielen bildlichen Darstellungen des Werks enthalten ist.

Das Altarwerk ist ein Triptychon, von welchem das Mittelstück 9 F., jeder Seitenflügel 4½ F. breit ist zu einer Höhe von 8 F. Das Ganze ist mit einer Reihe von Giebeln, in der Höhe von 3 F. bekrönt.

Das Mittelstück ist durch zwei Pfeiler in drei Theile getheilt, von denen jeder wieder drei Abtheilungen über einander hat. Die drei mittlern Abtheilungen bilden eine zusammenhängende Darstellung, während die Darstellungen rechts und links wohl mit dem Ganzen durch den Gedanken zusammenhängen, in sich aber geschiedene Gegenstände enthalten.

Um in den etwas verhüllten Gedankengang des Künstlers einzudringen, muss man sich der Aufgabe erinnern, die dem Altarwerk als solchem durch den Altardienst, durch das Messopfer, vorgeschrieben ist, deren Lösung die Kunst auf die mannichfachste Weise beschäftigt hat. Die Wandlung der Hostie in den Leib Christi, die Wiederholung des Verbum caro factum, ist der Höhepunkt des ritualen Actes, daran sich die Opferung dieses Leibes, als die Wiederholung der Passion schliesst. Die Kunst hat sich an das Eine, oder an das Andere für das Altarwerk gehalten, oder auch Beide verbunden.

Ein Werk der letztern Art ist das Altar-Schnitzwerk der St. Thomä-Kirche zu Tribsees. Seine Gedankenfolge gehört der scholastisch-mystischen Theologie an.

In der Mitte des Mittelstücks oben, über Wolken, erscheint Gott, in der Linken die Weltkugel, die Rechte segnend erhoben: zu beiden Seiten knieen anbetende Engel, hinter denen zwei grosse Angesichter als Sonne und Mond kenntlich gemacht sind. Sie vertreten das All neben dem Allmächtigen.

Unterhalb der Wolke stehen die vier Evangelisten, um der Kürze willen mit den

zu dem Ursprung und Fortgang der für die Menschheit von Gottes erbarmungsvoller Gnade der Kirche in dem Messopfer verliehenen Wunderwirkungskraft. Durch den Sündenfall der Stammältern unsers Geschlechts sind wir dem Tod und ewigen Verderben verfallen; Adam und Eva schmachten, wie der Künstler links oben im Mittelstück uns zeigt, im Höllenrachen. Sie und uns zu befreien, soll Christus von einer Jungfrau geboren werden; dem Höllenrachen gegenüber, auf der rechten Seite, sehen wir die Verkündigung: vor der im Gebet begriffenen Maria kniet der Engel Gabriel mit dem Ave Maria gratia plena auf dem Spruchband in seinen Händen.

Durch die Menschwerdung des Worts ist die Erlösung in die Welt gekommen; durch das heilige Abendmahl erhält die Kirche auf geheimnissvolle und wunderbare Weise die Fortwirkung der Erlösung. So ergab sich für den Künstler als nothwendiger Schluss seiner Gedankenfolge: die Darstellung des heiligen Abendmahls, wie sie rechts und links die untern Abtheilungen des Mittelstücks einnehmen: rechts die Communion der Laien allein mit der Hostie, links die Communion der Priester, denen der Kelch gereicht wird. Auf beiden Feldern sind Spruchbänder angebracht. Auf dem ersten, wo ein König nach abgelegter Krone die Hostie empfangt, liest man: Domine non sum dignus, ut intres sub tectum meum; daneben dem Bischof: Pinguis est panis Christi, praebebit delicias regibus. Auf dem zweiten, wo der Kelch gereicht wird liest man: Sanguis Jesu Christi proficiat te in vitam aeternam; daneben: Calicem accipiam et nomen Domini invocabo.

Wir gehen nun zur Betrachtung der Seitenflügel über. Der zweite Theil der Messe versinnbildlicht im Opfer die Passion Christi; dem entsprechend hat der Künstler die Geschichte derselben in acht Feldern der Seitenflügel dargestellt.

Zuoberst links sehen wir das Gebet am Oelberg mit drei schlafenden Jüngern; daneben den verrätherischen Ueberfall mit Hülfe des Judas; dann Christus gefangen vor Pilatus (Ecce homo!); daneben seine Geisselung; ferner rechts oben: Christi Dornenkrönung; daneben die Kreuztragung; dann die Kreuzigung (vielmehr Christus am Kreuz, dabei Maria und Johannes); zuletzt die Auferstehung.

Die Giebel, mit denen das Ganze nach oben abschliesst, haben in ihren Feldern zwölf Propheten in Brustbildern; ein jeder hält eine Schriftrolle, darauf ein Spruch geschrieben steht. Zu bemerken ist, dass Hesekiel, Daniel, Obadja, Jonas, Nahum fehlen, dafür David den Reigen eröffnet. Bei ihm steht der Spruch aus dem Psalm 110, 4.; bei Jesaias Cap. 35, 4—6; bei Jeremias c. 31, 31; bei Habakuk c. 3, 18; bei „Sophanias" c. 3, 14. 17; bei „Aggäus" c. 2, 8. 10; bei „Osea" c. 14, 5; bei Joel c. 3, 22. 23; bei „Michäus" c. 5, 2; bei Amos c. 9, 6; bei „Zacharias" c. 9, 17; bei „Malachias" c. 1, 10. 11

Sowohl die Giebel als die Fialen zwischen ihnen, die Pfeiler des Mittelstücks und der Flügel, die Bogen über den einzelnen Abtheilungen und die Füllungen der Bogenzwickel sind im gothischen Styl der Zeit von 1390 bis 1400 ausgeführt, und reichen, obschon sie die alten, einfachen Formen noch festhalten, doch stellenweis schon (mit den geschweiften Spitzbogen und deren kammartiger Besetzung) in die minder strenge Fortbildung der Gothik hinein.

DER GROSSE KURFÜRST
AUF DER LANGEN BRÜCKE IN BERLIN.

20 F. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Ein Blick in die Kunstgeschichte lehrt uns, dass sie mit der allgemeinen Geschichte derart verbunden ist, dass die Werke der Kunst der sprechendste Ausdruck sind für den jeweilig herrschenden Geist der Zeit. Wenn nun demzufolge nothwendig der Künstler unter dem Einfluss dieses Geistes steht, wenn seine Anschauungsweise, sein Gedankengang, vor allem sein Geschmack von ihm regiert wird, so fehlt es doch nicht an einzelnen Beispielen, von Männern, die — wenn sie auch im Allgemeinen der Denkweise ihrer Zeit folgen, doch, durch ihren Genius über sie gehoben, eine freie, unabhängige Stellung einnehmen, sei's dass sie an eine grosse Vergangenheit sich anschliessen, sei's, dass sie wie Propheten in die Zukunft ragen und deren Mitschöpfer werden.

Ein solcher Genius ist Andreas Schlüter geb. zu Hamburg 1662, gest. 1714 in Berlin. Wohl galt seine Hauptthätigkeit der Baukunst; doch steht er als Bildhauer fast noch grösser da und unbedingt als der grösste Künstler seiner Zeit. Die Masken sterbender Krieger, als Fensterschlusssteine im Innern des Berliner Zeughauses, kann man getrost den besten Bildnereien der Neuzeit zuzählen; sein Hauptwerk aber ist das Reiterstandbild des grossen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin.

Dieses colossale Werk, wurde von Andreas Schlüter im Auftrag des Kurfürsten Friedrich III., nachmaligen Königs Friedrich I. modellirt, von Joh. Jacobi in Erz gegossen, und im Jahre 1703 feierlich eingeweiht.

Der Kurfürst, hoch zu Ross, in römischer Feldherrntracht, scheint eben den raschen Lauf des Pferdes mit angezogenem Zügel zu mässigen, als wollte er einen freien Ueberblick — sei es des Schlachtfeldes oder seiner Thaten überhaupt — gewinnen. Die Rechte hält den Commandostab, die Linke des Rosses Zügel. In freien Locken wallt das Haar über den Rücken hinab, auf den Mantel, der — den Vorderkörper frei lassend und der Bewegung folgend — hinter ihm auf dem Pferd aufliegt, derart, dass ohne die Rückenlinie des Pferdes zu verhüllen, doch der Winkel zwischen Pferd und Reiter glücklich ausgefüllt ist.

Es muss bei den Zeitgenossen des Fürsten, die ihn in seiner Hof- und Kriegertracht zu sehen gewohnt gewesen, einen eignen Eindruck gemacht haben, ihn nach der ehrnen Auf-

DER HOCHALTAR IN ST. WOLFGANG
VON M. PACHER.*)

Hierzu eine Bildtafel.

In der Abtheilung „Malerei" dieses Bandes p. 19. geben wir eines der Gemählde, welche auf die Flügel des grossen Altarwerks in der Kirche zu St. Wolfgang am Wolfgangsee im Salzkammergut gemalt sind. Wenn schon die Malereien dieses Altars von der Hand eines früher der Kunstgeschichte unbekannten Meisters ein gerechtes Staunen hervorrufen — wie viel mehr wächst unsre Bewunderung vor dem Holzschnitzwerk, das den eigentlichen Körper des Gottesschreins bildet! Unverkennbar steht hier der Künstler auf einer höhern Stufe, und wäre die Inschrift auf der Rückseite nicht so ganz unverfänglich und bestimmt, man wäre versucht, Maler und Bildschnitzer zu trennen, zumal da selbst die Geschmacksrichtung in den Formen eine andere zu sein scheint.

Der Gegenstand des Bildwerks ist die Verherrlichung der h. Jungfrau in ihrer Krönung durch Christus. War bei der Madonna mit dem Kind dieses noch immer möglicherweise die Hauptfigur, wie die Bedeutung des Altars es erforderte, so sehen wir hier ein unzweideutiges Zeugniss für den Mariencultus; denn nicht auf den Krönenden, sondern auf den Gekrönten richten sich die Blicke! Aber der Act der Krönung ist schon vorüber: die Gebenedeite vernimmt nur noch das letzte Segenswort. Die Krone auf dem Haupt, gehüllt in einen weiten Mantel, über den in reichen Locken ihr langes Haar herabwallt, kniet sie demüthig mit betend zusammen geschlagenen Handen vor ihrem Sohn, den Blick gesenkt, lächelnd wie ein Kind im Schlafe. Christus sitzt vor ihr auf dem Thron, eine hohe Krone, in der sich Papst- und Kaiserkrone zu vereinigen scheinen, und die in die Kreuzblume eines Domes endet, schmückt sein Haupt; über der weiten Tunica trägt er einen schwer berandeten, grossen Mantel, in der Linken hält er die Erdkugel mit dem Kreuz auf seinem Knie, die Rechte hat er segnend erhoben: voll Milde und Freude blickt er nieder zu der Verklärten und Gekrönten, und mit neuer Jugend und Schöne Begnadigten, in der er nur die Königin des Himmels sieht. Ueber beiden schwebt die Taube des heiligen Geistes; Gott der Vater hat keine Stelle gefunden. Dafür ist eine ganze Engelschaar gegenwärtig und in mannichfacher Weise bei der heiligen Handlung beschäftigt. Die einen halten die Enden des Mantels der heil. Jungfrau, die Andern verrichten denselben Dienst bei Christus; wieder Andere halten den Teppich hin-

*) Die Zeichnung verdanke ich dem H. Jöser in Wien, der sich mit mehrern seiner Kunstgenossen das Verdienst erwirbt, die mittelalterlichen Altarwerke Oesterreichs in genauen Lithographien zu veröffentlichen.

TAUFBECKEN
IM DOM ZU HILDESHEIM.

6 F. hoch, 2 F. 10⅓ Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Sind Taufbecken überhaupt, sowohl in Hinsicht auf ihre Form, wie auf den Inhalt ihrer bildnerischen Ausschmückung von grossem kunstgeschichtlichem Werth, so gilt dies ganz besonders vom Taufbecken im Dom zu Hildesheim, das in Erz gegossen, durch eine Anzahl freier Figuren und Hochreliefs ausgezeichnet ist, die eine langgeübte Kunstthätigkeit voraussetzen.

Das eigentliche Taufbecken wird von vier knieenden Figuren getragen, die Wasserurnen halten und durch die Beischrift als die vier Paradiesflüsse bezeichnet sind.

Die Beischrift lautet:

† TEMPERIEM. GEON. TERRE. DESIGNAT HIATUS.
† EST. VELOX. TIGRIS. QUO. FORTIS. SIGNIFICATUR.
† FRUGIFER. EUFRATES. EST. JUSTITIA. QUE. NOTATUS.
† OS. MUTANS. PHISON. EST. PRUDENTI. SIMILATUS.

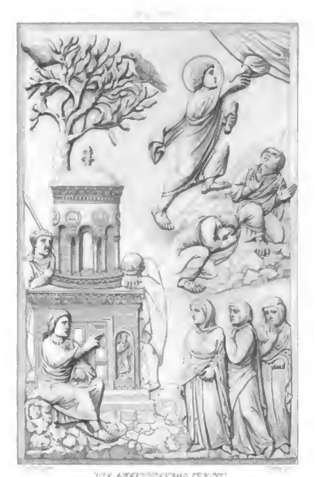
Die Figur rechts auf unsrer Bildtafel ist Phison, über seinem Haupte in dem Medaillon die „Prudentia," mit Buch und Schlange und der Beischrift: Prudentes estote sicut serpentes. — In dem Medaillon über der Säule ist der Prophet Jesaias mit der Inschrift der Schriftrolle: Egredietur Virgo de radice Yesse. Darüber ist das Zeichen des Evangelisten Matthaus angebracht mit der Inschrift: Ipse salvum faciet populum suum a peccatis eorum. — Links kniet der Euphrat. Im Medaillon darüber ist die „Justicia" angebracht mit der Inschrift: Omnia in mensura et pondere pono; über dem Säulencapital Ezechiel mit der Inschrift: similitudo animalium et hic aspectus eorum; darüber das Zeichen des Evangelisten Johannes mit der Inschrift: Verbum caro factum est. — Ueber Geon befindet sich die „Temperancia" mit der Inschrift: Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci; über der Säule der Prophet Jeremias mit der Inschrift: Regnabit rex et sapiens erit; dabei das Zeichen des Lucas mit der Inschrift: Dabit illi dominus sedem David patris eius; — Ueber dem Tigris sieht man „Fortitudo" mit der Inschrift: Vir qui dominatur animo suo fortior est expugnatore urbis; darüber den Propheten Daniel mit der Inschrift: Omnes populi et tribus et lingue ipsi servient; dabei das Zeichen des Marcus mit der Inschrift: Ipse vos baptizabit in spiritu sancto et igne.

den Stab vor; dabei steht Moses mit der Inschrift: Prophetam suscitabit de filiis vestris. Darüber Salomo mit der Inschrift: Flores mei fructus honoris et honestatis; und an dem Bogen: Virga viret flore parit alma vigente pudore. — Das dritte Relief zeigt den bethlehemitischen Kindermord; Herodes mit der Inschrift: Quos dolor ostentat cruor a crudele cruentat. Auf der Rolle des Jeremias steht: Vox in Rama audita ploratus et ululatus Rachelis plorantis filios suos. — Im vierten Relief salbt Magdalena die Füsse Christi, der auf Simons Rede: „Hic si esset propheta, sciret utique qualis et quae est mulier quae tangit eum" antwortet: Remittuntur ei peccata multa. Dabei steht David mit der Inschrift: Cibabit nos pane lacrimarum et potum dedit nobis in lacrimis. Auf dem Bogen aber liest man: Spe reficit pectus lacrimis a flente refectus. — Um den Rand des Deckels läuft die Inschrift:

Mundat ut immunda sacri baptismatis unda.
Sic juste fusus sanguis lavachri tenet usus.
Post lavat attracta lacrimis confessio facta,
Crimine fedatis lavachrum fit opus pietatis

Da wir den Namen des Stifters von diesem Taufbecken, Wilhernus, Domherr von Hildesheim, kennen, so sollte es nicht unmöglich scheinen, die Zeit der Beschaffung mit Bestimmtheit zu ermitteln. Allein noch hat man den Namen nicht aufgefunden. Früher gab man dem Werk ein sehr hohes Alter (904—919), wogegen schon der Heiligenschein Godehards spricht, der erst nach 1135 möglich war.

Der Styl, in welchem ein Uebergang von den Traditionen der Antike zu eigener Formengebung wahrzunehmen ist, spricht für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts; obschon nicht mit Bestimmtheit, da die Gesammtform, so wie das architektonische Detail schon auf das 13. Jahrhundert deuten.



DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI

LA RESURRECTION DU CHRIST. THE RESURRECTION OF THE SAVIOUR



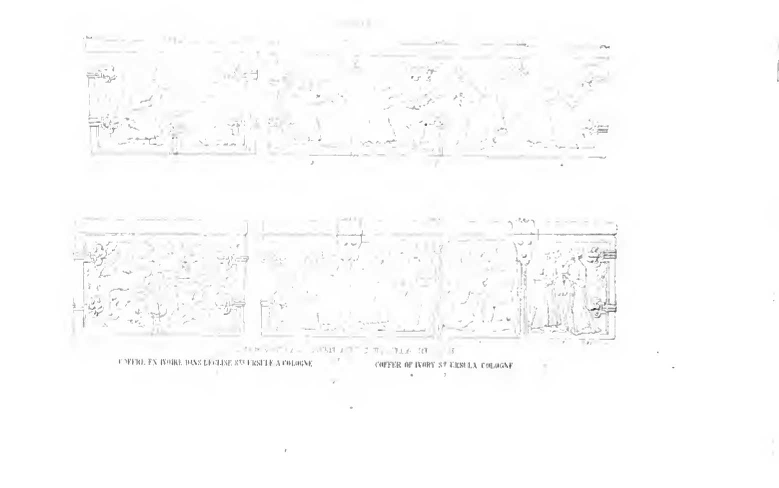
TOMBEAU DE Ste URSULE. TOMB OF St URSULA





LA VIERGE IMMACULÉE — THE IMMACULATE VIRGIN





COFFRE EN IVOIRE DANS L'EGLISE STE URSULE A COLOGNE — COFFER OF IVORY ST URSULA COLOGNE

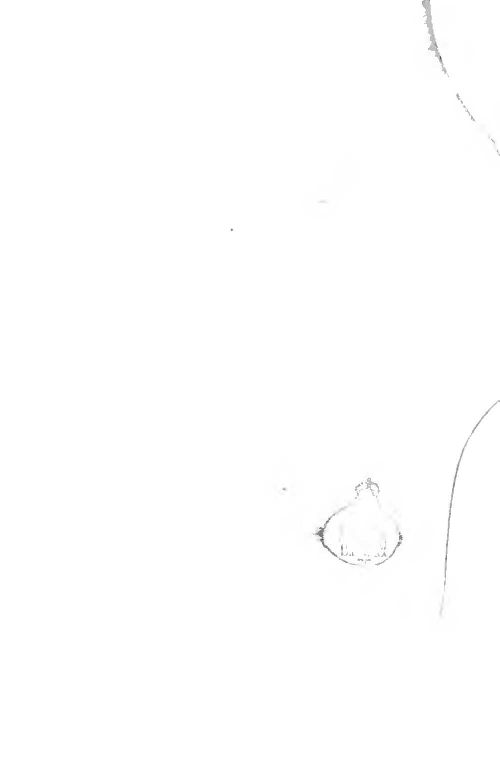


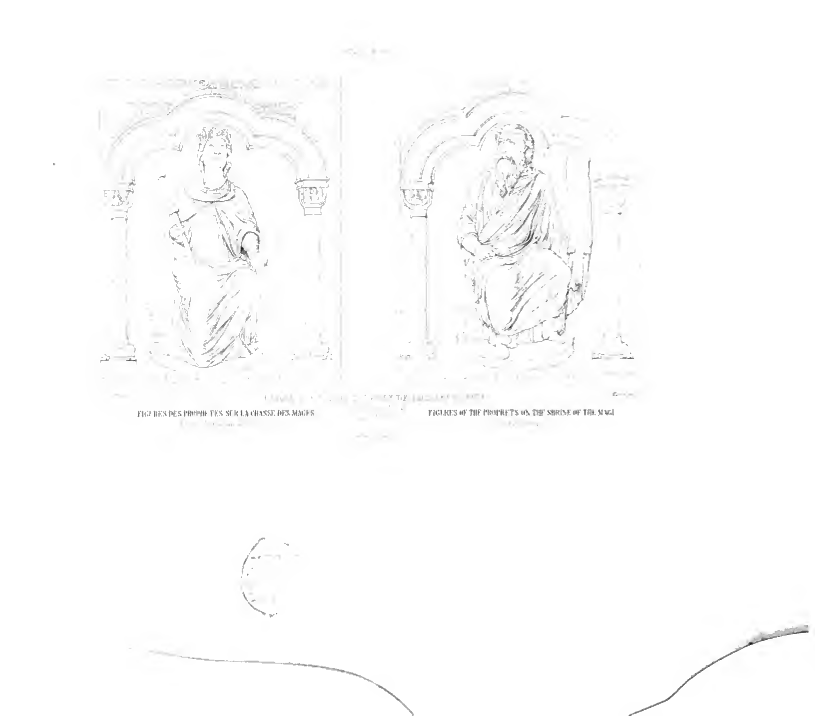
COFFRE EN IVOIRE DANS L'ÉGLISE Ste URSULE. — COFFER OF IVORY St URSULA.



APOSTEL AUS [illegible] [illegible] VON MÜNSTER

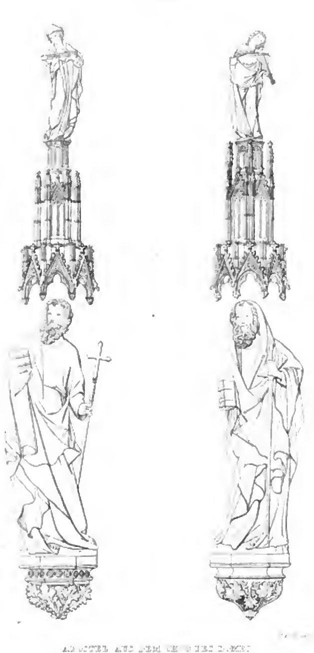
STATUES DES APÔTRES AU PARVIS — STATUES OF THE APOSTLES IN THE PARVISE





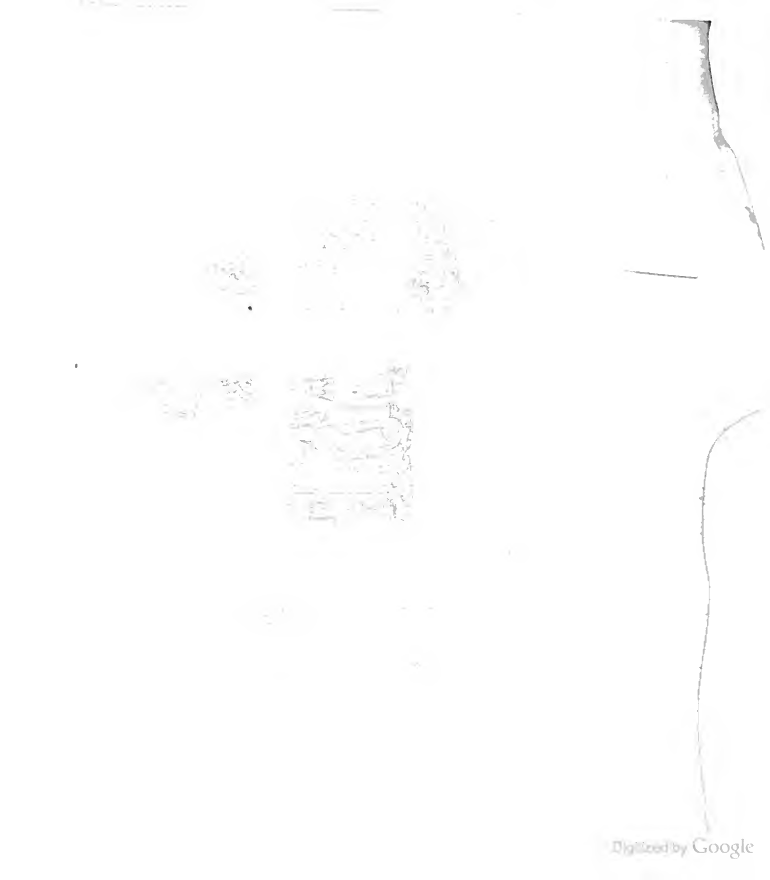
FIGURES DES PROPHÈTES SUR LA CHASSE DES MAGES

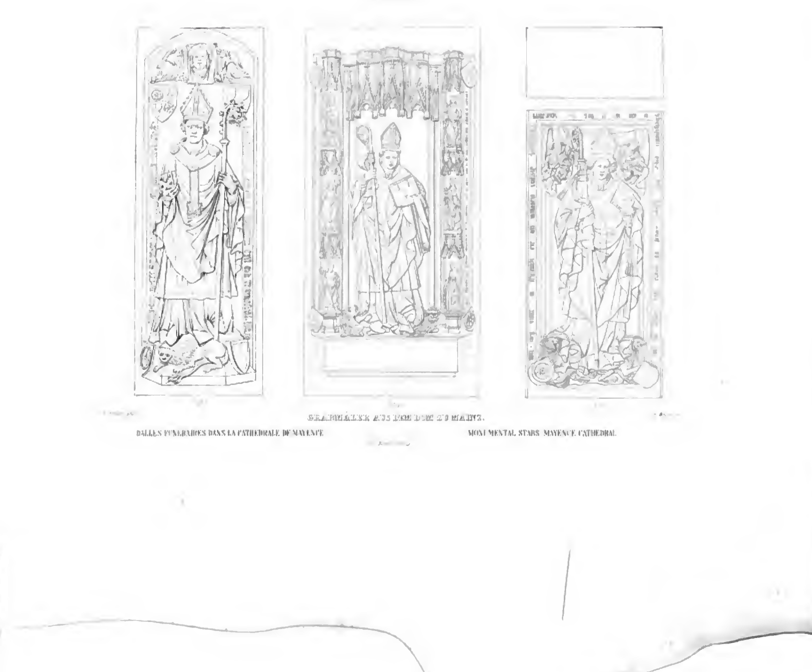
FIGURES OF THE PROPHETS ON THE SHRINE OF THE MAGI



APOSTEL AUS DEM CHOR DES DOMES

STATUES DES APÔTRES AU CHOEUR — STATUES OF THE APOSTLES IN THE CHOIR





GRABMÄLER AUS DEM DOM ZU MAINZ.

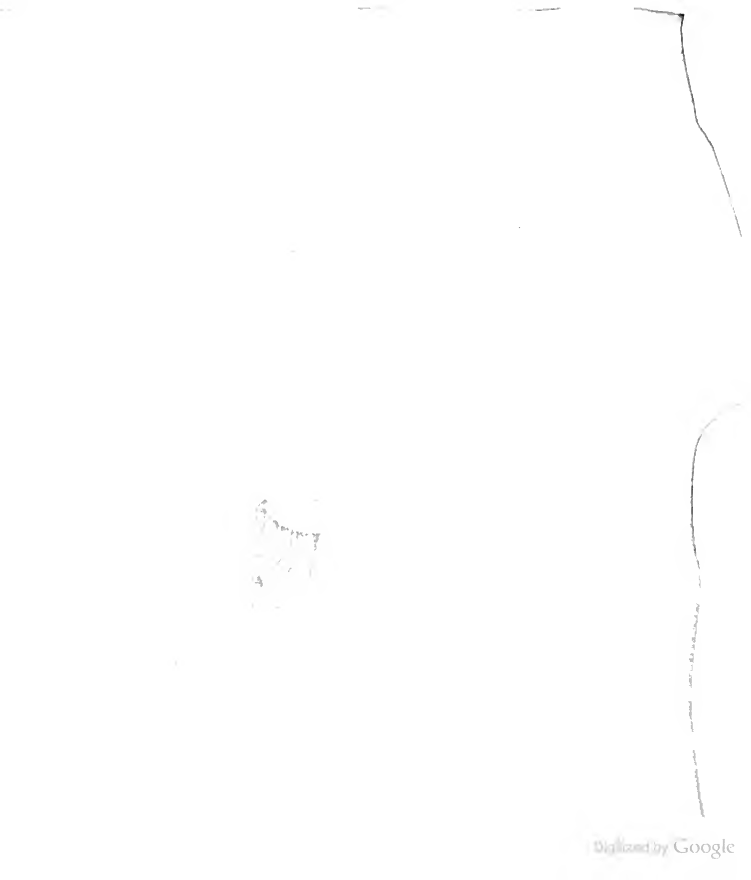
DALLES FUNÉRAIRES DANS LA CATHÉDRALE DE MAYENCE. MONUMENTAL SLABS, MAYENCE CATHEDRAL.



DER WITTELSBACHER BRUNNEN

FONTAINE WITTELSBACH A MUNICH

WITTELSBACH FOUNTAIN AT MUNICH





MADONNA AUS TEGERNSEE

NOTRE DAME DES DOULEURS — OUR LADY OF DOLORS





COURONNEMENT DE LA VIERGE

CORONATION OF THE VIRGIN



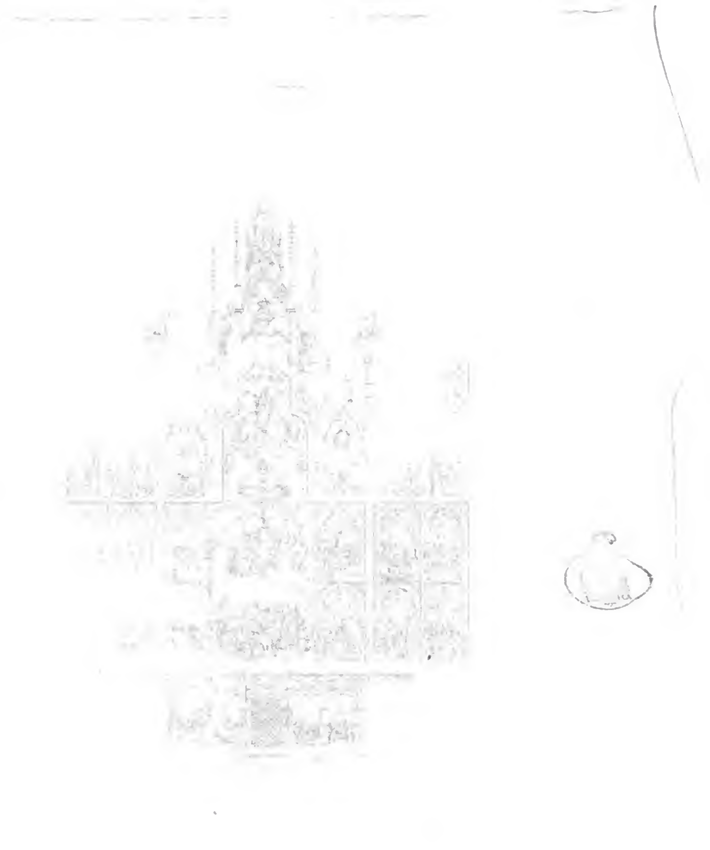




TOMBEAU DE HENRI II ET DE SA FEMME

TOMB OF HENRY II AND HIS WIFE

Bamberg Cathedral





MAÎTRE AUTEL DANS LA CATHÉDRALE DE SLESWICK — HIGH ALTAR IN THE CATHEDRAL OF SLESWICK



MAITRE AUTEL DANS LA CATHEDRALE DE SLESWICK — HIGH ALTAR IN THE CATHEDRAL OF SLESWICK



MAITRE-AUTEL DANS LA CATHEDRALE DE SLESWICK

HIGH ALTAR IN THE CATHEDRAL OF SLESWICK

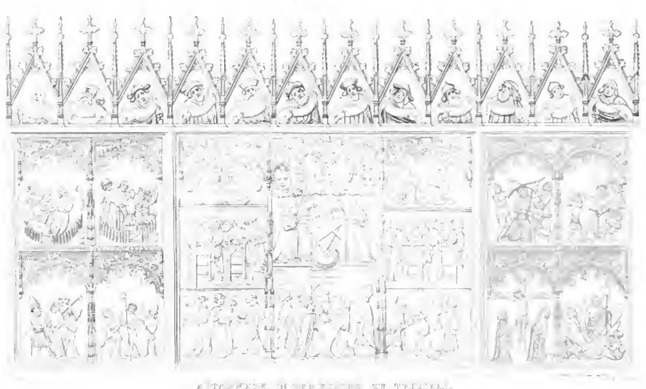


MAITRE AUTEL DANS LA CATHÉDRALE DE SLESWICK  HIGH ALTAR IN THE CATHEDRAL OF SLESWICK



MAÎTRE-AUTEL DANS LA CATHÉDRALE DE SLESWICK

HIGH ALTAR IN THE CATHEDRAL OF SLESWICK



AUTEL DANS L'EGLISE DE TRIBSEES — ALTAR IN THE CHURCH OF TRIBSEES

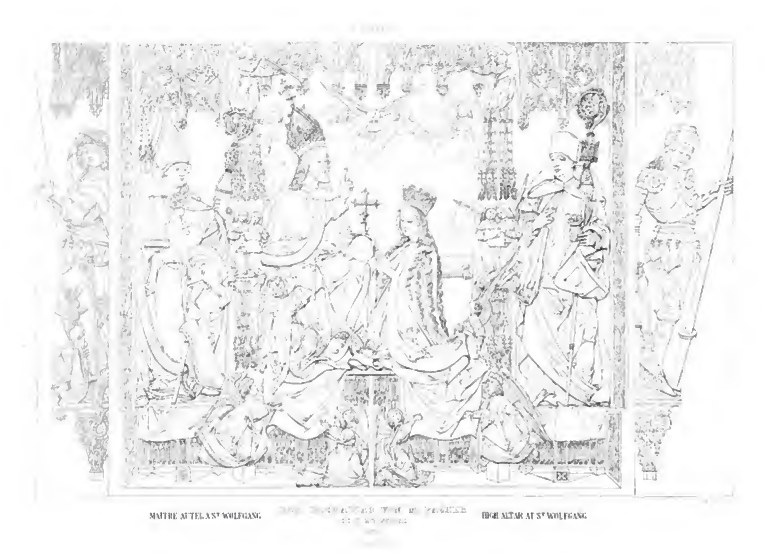




DER GROSSE KURFÜRST

FRÉDÉRIC GUILLAUME ÉLECTEUR

FREDERICK WILLIAM ELECTOR



MAITRE AUTEL A ST WOLFGANG

HIGH ALTAR AT ST WOLFGANG



FONTS-BAPTISMAUX BAPTISMAL FONT



ZWEITE ABTHEILUNG.

MALEREI.

WANDGEMÄLDE
IM DOM ZU MÜNSTER.

28 F. lang, 8 F. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

An der Nordwand des westlichen Kreuzschiffs im Dom zu Münster (vergl. den Plan des Domes, Denkmale etc. IV. Band p. 13) ist seit einiger Zeit, nachdem man das Grabdenkmal des Probstes Droste (gest. 1669) mit seinen Nischen, Figuren und Roccoco-Schnörkeln entfernt hat, ein altes Wandgemälde sichtbar geworden, das aller Wahrscheinlichkeit nach bis in die Zeit der Einweihung des Domes, also in die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts hinauf reicht.

Es ist weniger die Kunstweise des Gemäldes, als sein Inhalt, der uns bestimmt, demselben hier eine Stelle zu geben. Es erinnert die Darstellung zu lebhaft an Votivgemälde aus der ältesten Zeit der Kirche (z. B. in Ravenna), als dass man nicht auf diesen Nachklang in so später Zeit aufmerksam sein sollte. Ich war genöthigt das langausgedehnte Bild in zwei Abtheilungen übereinander wiederzugeben, wobei man den Heiligen mit dem Schwert als den Mittelpunkt des Ganzen festzuhalten hat.

Dieser Heilige ist der Apostel Paulus, der Schutzpatron des Domstiftes, und auf dem Bilde ist vorgestellt, wie die der bischöflichen Jurisdiction des Bischofs von Münster vormals unterworfenen friesischen Gaue: „Neidterlant, Smalagonia, Fivelgonia und Hunegonia ihm ehrfürchtige Opfergaben darbringen. Neidterlant ist das Stück Ostfriesland am linken Ufer der Ems, südlich von Dollard; das Smallinger Land liegt im Osten des jetzigen holländischen Friesland; Fivelgo und Hunsingo in der Provinz Groningen sind nach den sie durchströmenden Flüssen benannt. Die Feststellung der Rechte des Bischofs von Münster über die Friesen ist in einer Friedens-Urkunde vom J. 1276 enthalten; und das Gemälde dürfte — wenn es nicht schon in der Zeit der Einweihung des Domes entstanden — mit dieser Feststellung in unmittelbarer Verbindung stehen.

Betrachten wir das Gemälde und halten Paulus als Mittelpunkt fest, so sehen wir von beiden Seiten Gruppen von Personen verschiedenen Standes sich nahen, zwischen denen und dem Heiligen rechts ein Kloster-, links ein Welt-Geistlicher (mit Spruchbandern in den Händen) die Vermittler-Rolle spielen, gleichsam als wollten sie darauf hindeuten, dass sie an der Stelle des im Himmel wohnenden Heiligen die Geschenke in Empfang zu nehmen berufen seien.

DIE VERMÄHLUNG MARIÄ
VON DEM MEISTER VON WERDEN.

2 F. 10 Z. h., 3 F. 7 Z. br.

Hierzu eine Bildtafel.

Die Darstellung, von welcher wir hier eine Nachbildung geben, gehört in eine Bilderfolge, welche ein Altarwerk ausgemacht hat, das ehedem in Westfalen oder am Rhein seine Stelle gehabt, nun, in seine Theile zerlegt, grossentheils (aus der Boisseréeschen Sammlung) in die k. Pinakothek zu München gekommen. Den Inhalt bildet die Geschichte der heiligen Jungfrau: 1) Joachim auf dem Felde bei den Hirten (die „Verstossung aus dem Tempel" ist wohl verloren gegangen), die Verkündigung des Engels, die ihn zur Heimkehr bestimmt, die Wiedervereinigung mit seiner Frau; 2) die Geburt Mariä (jetzt in der Morizcapelle zu Nürnberg); 3) Marias erster Tempelgang, im Beisein der Aeltern und Verwandten; 4) die Vermählung Marias mit Joseph; 5) die Verkündigung, in einem Prachtzimmer mit getäfeltem Fussboden und goldnen Vorhängen; darüber blaue Engel, Gott Vater mit reichem Kindersegen, das Christkind mit dem Kreuz auf goldnen Strahlen niederfahrend; 6) die Heimsuchung. Nun fehlen jedenfalls eine Anzahl Tafeln und es folgt 7) die Himmelfahrt Mariä.

Boisserée hatte geglaubt, den Kupferstecher Israel von Meckenem als Urheber der Bilder in Anspruch nehmen zu können. Später, als das Irrige dieser Annahme erkannt worden, nannte man ihn — nach einem andern unverkennbar von ihm herrührenden Bilde in der Lyversbergischen Sammlung zu Cöln — den Meister der Lyversbergischen Passion, bis ihn neuerer Zeit nach einem von ihm für die Abtei Werden gefertigten Hauptwerk, der Geschichte des H. Hubertus (mit der Krügerschen Sammlung in Minden nach England gewandert) der Name des Meisters von Werden geschöpft worden. Aus der marianischen Bilderfolge in München ist unsre Bildtafel, die Vermählung der h. Jungfrau, ausgewählt, da sich daran die Eigenthümlichkeiten des Meisters besonders deutlich kund geben. Ausser dem vor dem Hohenpriester knieenden Brautpaar sehen wir hinter Maria ihre Aeltern und einige weibliche, hinter Joseph eine Anzahl männlicher Trauungszeugen (nicht, wie es besonders die italienische Kunst liebte, die nichtbegünstigten Brautwerber). Der Altar hat ein Altarbildwerk mit Moses und zwei Propheten.

Die Anordnung ist symmetrisch, doch ohne Aengstlichkeit, und die Pyramidalgruppierung wenigstens angestrebt. Die Darstellung verräth keine besonders lebhafte Phantasie, keine Leidenschaft, ja kaum eine merkbare Empfindung. Arm an Motiven gibt der Meister seinen Gestalten eine nur sehr mässige, wenig ausdrückende, und obendrein sehr eckige Bewegung.

WANDGEMÄLDE IM CHOR DES DOMES VON CÖLN.

10 F. h., 3 F. 4 Z. br.

(Hierzu eine Bildtafel.*)

An den Chorschranken im Cölner Dom, vor denen die schönen Chorstühle aus Eichenholz stehen, hat sich eine Folgereihe von 28 Wandgemälden erhalten, die zu den werthvollsten Denkmalen der deutschen Malerei vom Anfang des vierzehnten Jahrhunderts gehören, da sie sicher bei der Einweihung des Domchors 1322 schon ausgeführt waren. Sie zeigen uns die gegen das Ende des Jahrhunderts und nochmehr zu Anfang des folgenden so bedeutende cölnische Malerschule in ihren Anfängen und ihrer Grundlage und gewähren uns die Möglichkeit einer ausreichenden Vergleichung mit den gleichzeitigen Malerschulen in Italien, denen in Deutschland um jene Zeit keine so ebenbürtig war und so nahe stand, als die cölnische.

Die Gemälde, je sieben beisammen, sind in vier Abtheilungen vertheilt, so dass die erste Abtheilung das Leben der H. Jungfrau, die zweite die Geschichte der H. Drei Könige (Magier), die dritte und vierte die Geschichten von Petrus und Paulus und vom Papst Sylvester enthalten. Jedes einzelne Bild ist mit einem gemalten spitzbogigen Rahmen und reichen gothischen Giebeln versehen, von denen stets der mittelste von dreien die andern überragt; während das mittelste von sieben höher als alle andern ist.

Es folgen sich zuerst in der Geschichte der h. Jungfrau: 1. Verkündigung Joachims bei den Hirten; 2. Geburt Mariä unter Engel-Geigen und Lobsingen; 3 Verkündigung Mariä; 4. Geburt Christi; 5. Darstellung im Tempel; 6. Tod Mariä, wobei sie auf einem Sessel sitzt, während Christus ihre Seele im Arm hält; 7. Krönung Mariä durch Christus.

Die zweite Abtheilung führt uns zu den h. Drei Königen, die in der Beischrift stets nach den Worten des Evangeliums „die drei Magier" genannt sind. 1. Die drei Magier sehen den Stern; 2. sie beschenken das heilige Kind; 3. sie werden vom Apostel Thomas zu Bischöfen des Orients gemacht; 4. sie liegen als Leichname in Einem Sarge, bei welchem ein Bischof die Exequien hält; 5. ihre sterblichen Ueberreste werden nach Cöln gebracht; neben dem Reliquienschrein steht eine Königin; 6. die Consecration der Reliquien durch einen Bischof; 7. das Volk betet bei den Reliquien der Magier.

Die ersten beiden Abtheilungen folgen sich von der Rechten zur Linken; die andern beiden von der Linken zur Rechten. Die dritte enthält Scenen aus der Geschichte der Apostel Paulus und Petrus: 1. Petri Fischzug; 2. seine Gefangennehmung; 3. seine Befreiung aus dem Gefängniss; 4. Paulus und Petrus begrüssen sich in Rom; 5. Beide stehen vor dem Imperator; 6. sie treiben Teufel aus dem Simon Magus; 7. das Martyrium Beider.

Die vierte Abtheilung mit der Geschichte des h. Sylvester hat folgende Bilder: 1. Sylvester geht als Knabe ins Kloster; 2. er bringt Symmachus zu einem Mönch; 3. Lehramt und Martyrium des „Tymotheus"; 4. Gefangennehmung des Sylvester durch einen tarquinischen

*) Benutzt wurden Zeichnungen von C. Osterwald, deren Mittheilung ich der Gefälligkeit des H. Conservators Ramboux verdanke.

DIE GRABLEGUNG CHRISTI
VON QUINTIN MESSYS.

Hiezu eine Bildtafel.

Quintin Messys, oder — wie ihn die Vlamingen nennen — Quentin Massys oder Matsys, ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte der deutschen Kunst. Begabt mit einem ausserordentlichen Talent für Composition und Darstellung, für Schönheit der Form wie des Ausdrucks, unterlag er doch so den Eindrücken und Verlockungen des Naturalismus, dass er an gemeinen Charakteren und deren Ausdruck ein leidenschaftliches Wohlgefallen zeigte und dass er von seiner schöpferischen Compositions-Gabe einen viel zu bescheidenen Gebrauch machte. Ja, obwohl gleich geschickt als Historienmaler, wie im Genre und Bildniss, und sehr fest und handfertig im Zeichnen und Malen, hat er doch verhältnissmässig nur sehr wenige Gemälde hinterlassen.

Geboren zu Antwerpen (oder, wie Andere wollen, zu Löwen) um 1460, eines Schmieds Sohn, hatte er sich dem Handwerk seines Vaters gewidmet, und bereits durch eine kostbare eiserne Brunneneinfassung auf dem Domplatz seiner Vaterstadt grossen Ruhm erlangt, als er sich plötzlich — und, wie die romantische Sage geht, aus Liebe zu einem Mädchen *), die Herz und Hand an die Palette geknüpft, — entschloss Maler zu werden und es in Kurzem dahin brachte, dass er schon 1491 als freier Meister in die St. Lucas-Gilde zu Antwerpen aufgenommen wurde.

Was man Quintins Kunstweise nach schon immer vorausgesetzt, dass er Schüler des jüngern Roger van der Weyde gewesen, würde durch eine vor nicht langer Zeit aufgefundene ältere Handschrift des Dr. Molanus von Löwen, die von Mr. Génard veröffentlicht worden, Bestätigung erhalten **), wenn man derselben überhaupt Werth beilegen kann. Roger ist zwar im selben Jahr mit Quintin geboren, jedenfalls aber so viel früher zur Kunst gekommen, dass er sein Meister werden konnte. Sein derber Naturalismus hat offenbar tiefen und bleibenden Eindruck auf Quintin gemacht.

Nur zwei grosse Altargemälde von Quintin Messys sind bekannt: die Grablegung mit den Martyrien von Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten auf den Flügelthüren, vom J. 1508, jetzt im Museum zu Antwerpen; dann die heilige Familie, das Christkind zwischen Anna und Maria, mit der Verkündigung Joachims und dem Tod der heil.

---

*) Seine erste Frau hiess Adelaide van Tuylt; seine zweite Katharine Heyens. Die erste schenkte ihm sechs, die zweite sieben Kinder.

**) De Vlaemsche School, Tydschrift voor Kunsten, Letteren en Wetenschappen; erster Jahrg. Antwerpen 1855. p. 154. In der bezeichneten Handschrift des Molanus heisst es von Quintin: „Deinde in tantum sub Rogerio in excellentem pictorem profecit." Leider fehlt die Angabe über wo? und wann? der Handschrift.

darreicht; Magdalena, mit dem Ausdruck eines stilleren Schmerzes, hat die Fusswunden vom Blute gereinigt und trocknet sie mit ihrem reich herabwallenden Haar, um sie dann aus dem nebenstehenden Gefäss zu salben.

Mit einem ähnlichen Gefäss in der linken und seinem Deckel in der linken Hand naht Martha, deren Gesicht und Bewegung mehr praktische Vorsorge verrathen, als Bekümmerniss, die sich besonders bitter in der ältern Maria Salome äussert. Johannes ist mit getheiltem Herzen, halb bei dem Meister, halb bei der des Beistandes bedürftigen Mutter, während hinter ihm ein andrer Freund des Gekreuzigten nicht ohne Zeichen der Aengstlichkeit die traurigen Andenken an die Frevelthat, die Dornenkrone und die Nägel bergen zu wollen scheint. Rechts sieht man in die Grabhöhle, wo einige Menschen beschäftigt sind, die Stätte für den heiligen Leichnam zu bereiten. Im Hintergrunde sieht man Golgatha mit den drei Kreuzen, deren zwei noch ihre Schlachtopfer tragen. Unter dem mittlern, leeren sind ein Paar Frauen beschäftigt, Bluttropfen — so scheint es — zu sammeln, während theilnahmlos ein Kriegsmann mit der Lanze die Stelle verlässt, zwei andere Männer aber mit noch viel grössrer Gleichgültigkeit an Nahrung und Bekleidung denken. Ausser der Grotte des Grabes und dem Felsenhügel der Kreuzigung sehen wir im Hintergrunde die Stadt und ein weit in die Ferne sich erstreckendes Gebirgsland.

In Betreff der Auffassung ist es unverkennbar, dass der Künstler bestrebt gewesen, sich so in das Ereigniss zu versetzen, dass wir es mit ihm wirklich zu erleben glauben möchten. Wie sehr auch die Mittel künstlerischer Ausführung nach allen Seiten in Anspruch genommen worden, wie reiflich erwogen jede Linie, wie fleissig und besonnen durchgebildet jede Form ist: — übermächtig wirkt der Gegenstand, die Wahrheit und Tiefe der Empfindung. Und obwohl Alles sich von selbst gemacht zu haben, das Bild ein Abbild der Wirklichkeit zu sein scheint, so entspricht es doch allen Anforderungen an die Kunst auf eine der grössten Meister würdige Weise. Wie unser Blick vor Allem auf den entseelten Heiland gelenkt wird, so wenden sich auch aller Anwesenden Augen auf ihn; in keiner Seele hat ein anderer Gedanke Raum, als der an ihn und seinen jammervollen Zustand. Aber bei aller Gemeinsamkeit der Gedanken und Empfindungen — welche Verschiedenheit, je nach den einzelnen Charakteren, vom lauten Jammer der Mutter, dem erdrückten Schmerz in den Mienen Josephs bis zu der andachtvollen Huldigung Magdalenas. Die Bewegungen nicht nur der Arme und Hände, des Kopfes, jedes Gesichtszugs sind nicht nur äusserlich und innerlich wahr, nicht allein lebenswahr und wahr sprechend, sondern auch von grosser Feinheit, eben so fern von Mattigkeit, Nichtssagen und Convention, als von Uebertreibung, Härte und Eckigkeit, so dass die Darstellung nicht wohl vollkommener sein konnte.

Auf gleicher Höhe des Kunstwerthes steht das Bild in Betreff der Anordnung, indem Mitte, rechte und linke Seite sich ebenso deutlich scheiden, als sie eng und natürlich verbunden sind; indem ein schönes Gleichgewicht die Stelle einer starren Symmetrie vertritt und die mannichfachen Gruppen immer pyramidenförmig gipfeln, ohne irgend wie eine architektonische Form zu beschreiben. Ebenso ist ein wohlthuendes Ebenmaass zwischen der Haupt-

DIE GEBURT CHRISTI UND DIE ANBETUNG DER HIRTEN
VON BARTHOLOMÄUS ZEITBLOM.

8 F. 2 Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit.

Hiezu zwei Bildtafeln.

Wenn Auffassung, Composition und Darstellung bei begabten Künstlern mehr Sache der unmittelbaren Eingebung, als der Ueberlegung sind, bei der Ausführung aber die bewusste Absicht auf Vollendung vorherrscht, so ereignet es sich zuweilen, dass letztre Eigenschaft allein überwiegt und das höhere Kunstelement zu gleichmässiger Mitwirkung nicht kommen lässt. Diese Erscheinung, die wir an alten deutschen, namentlich mittel- und oberdeutschen Meistern am öftersten wahrnehmen, tritt uns an verschiedenen Werken des Malers Bartholomäus Zeitblom entgegen, von dem wir schon im ersten Bande der „Denkmale" eine einzelne Gestalt, den Täufer Johannes aus einem Altarwerk von 1496, ehedem in der Pfarrkirche zu Eschach, jetzt im Besitz des Königs von Württemberg, gegeben. Hier freilich überwiegt bei weitem das geistige Element. Zeitblom aber hat eine ganz besonders reine, reizende, durchsichtige Färbung und eine glatte, vollendete Ausführung. Diese Eigenschaften glänzen auffallend an einer Folgereihe von acht Tafeln mit der Geschichte der H. Jungfrau, von der Rückkehr Joachims bis zum Tode Marias, welche sich in der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen im Schloss zu Sigmaringen befinden. Vermissen wir hier neben dem vortrefflichen Machwerk ausdruckvolle Motive und Grösse der Anordnung, so finden wir in der nahgelegnen Kirche des Dorfes Bingen den Meister in der ganzen Stärke seiner künstlerischen Gaben wieder. Von einem grossen Altarwerk, dessen Mitte wahrscheinlich ein Holzschnitzwerk gewesen, sind noch zwei grosse Tafeln, die Innenseiten der Hauptflügel übrig. Zwei kleinere (mit der Darstellung im Tempel und dem Tod Mariä) sind die letzten Ueberreste der Rückseiten dieser Flügel in Bingen selber, während andere Bruchstücke davon im Besitz des H. Prof. Hassler in Ulm sind, Brustbilder von Propheten, welche, bei den Begebenheiten aus dem Leben der H. Jungfrau, in Seitenfenstern angebracht, Zuschauer abgeben.

Die beiden grossen Flügelbilder, von denen ich hier die Umrisse gebe*), machen einen so grossartigen Eindruck, dass ich sie zu den besten Werken des Meisters rechnen muss. Bei äusserst einfacher Anordnung ist der ganze Nachdruck auf die Hauptfiguren gelegt. Das Nebenwerk, ein wenig ausgebautes Gemäuer, ein Stückchen Hügelland mit ein Paar Bäumen, ist auf beiden Bildern gleich; selbst der abgehauene Baumstamm links, wahrscheinlich

*) Der grossen Gefälligkeit des Ortsgeistlichen, Herrn geistl. Rathes Staues, der mir die Tafeln abnehmen, und in seine Wohnung bringen liess, verdanke ich die Möglichkeit, sie haben abzeichnen zu können, was in der Kirche nicht zu bewerkstelligen gewesen wäre.

EIN BURGUNDISCHER TEPPICH.

9 F. 9 Z. breit, 8 F. 6 Z. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Wir können uns kaum eine annähernd richtige Vorstellung von der Kunstthätigkeit in den Niederlanden vom 15. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts machen, und so namenreich auch die Verzeichnisse von Malern, Bildhauern, Baumeistern, von Gold- und Silber-Arbeitern und Stickern, von Künstlern in allen Gattungen sind, immer müssen wir erstaunen über die Fülle der Werke, die sich durch alle Ungunst und Stürme der Zeiten bis auf unsere Tage erhalten haben. Von besonderer Bedeutung ist die Verbindung, in welcher wir dort die Kunst mit dem Handwerk sehen, durch welche dieses gehoben und veredelt wird, während im obern Deutschland durch eine ähnliche Verbindung sehr häufig (namentlich bei den „Gotteschreinen“) die Kunst zum Handwerk herabgezogen worden.

Der Teppich, von welchem ich hier eine Zeichnung mittheile, stammt aus den Niederlanden. Er befand sich in einem Keller der Herzog-Maxburg in München, wie es scheint seit mehr als einem Jahrhundert, und ist — durch die Umsicht und den Eifer des Freiherrn von Aretin aus Licht gezogen — unter die Schätze des bayrischen National-Museums aufgenommen.

Das Bedeutungsvolle der Composition leuchtet auf den ersten Anblick ein; sie zeigt sich aber bald als ein Räthsel, dessen Lösung viele Schwierigkeiten bietet. Wir sehen um eine zu Boden gesunkene männliche Figur eine zahlreiche Versammlung in zwei offenbar gegnerische Parteien getheilt. Zornig, mit erhobenem Schwert geht ein reichgekleidetes Weib auf den Mann los, der entweder, ihren Streichen zu entgehen, rückwärts niedergesunken vor ihr, oder sich im Schoosse eines andern, ebenfalls reichgekleideten Weibes, das ihn schützen will, behäbig niedergelassen hatte. Noch zwei andere Frauen, mit dem Ausdruck von Schreck und Theilnahme, vervollständigen die Gruppe um den gefährdeten Mann, während eine dritte die Zornige in ihrem mörderischen Beginnen aufzuhalten bemüht ist. Von der entgegengesetzten Seite sehen wir einen rasch vorschreitenden Mann, der ebenfalls für den Bedrängten Partei ergreift.

Der Bedrängte ist durch das in seinen Mantel gewebte Wort „omo“ als Mensch bezeichnet und wir würden demnach eine Allegorie auf das Leben im Allgemeinen in der Darstellung

VOTIVGEMÄLDE
DER KLOSTERFRAU GERHAUSERIN.
AUS DER FRÄNKISCHEN SCHULE.

3 F. 9 Z. hoch, 2 F. 11 Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Unter den deutschen Maler- und Bildschnitzerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts hat keine mit so rücksichtsloser Consequenz das Princip des Naturalismus durchgeführt, als die fränkische. Hier hat man die ausdruckvolle Wahrheit und sprechende Charakteristik nicht nur bis zur Gleichgültigkeit gegen die Schönheit, sondern bis zur Freude am Hässlichen, Rohen und Gemeinen gesteigert, wie namentlich in den vielen Passionsbildern, die aus diesen Werkstätten hervorgegangen, an Verspottungen, Geisselungen und Dornenkrönungen, an Kreuzschleifungen und Kreuzigungen im Uebermass zu sehen ist. Man hat in der derbern Natur der Bevölkerung einen Erklärungsgrund gesucht, ohne zu bedenken, dass die Bevölkerung anderer Gegenden, etwa die von Cöln zu keiner Zeit den sanften Charakter der Gemälde eines Meister Wilhelm oder Stephan gehabt hat. Aber noch haltloser wird die Erklärung, wenn wir die Geschichte der Schule bis in frühere Zeiten verfolgen.

Bisher fehlten uns redende Zeugen jener Zeiten vor Wohlgemuth und Dürer. Dem fleissigen Sammler v. Reuter in Bamberg ist es gelungen, eine Anzahl älterer Kunstdenkmale der fränkischen Schule aufzufinden und vor Untergang zu bewahren. Sie sind mit seiner ganzen Sammlung in das bayrische National-Museum gekommen.

Das Votivgemälde der Gerhauserin, davon die Abbildung beiliegt, gehört dazu. Ich habe es ausgewählt nicht nur wegen seiner künstlerischen Eigenthümlichkeiten und Vorzüge, sondern weil es durch die Angabe vom Todesjahr der Stifterin den Werth einer kunstgeschichtlichen Urkunde hat.

Die heilige Jungfrau sitzt als Himmelskönigin auf einem Thron, hinter welchem von zwei schwebenden Engeln ein Teppich gehalten wird. Sie hält das unbekleidete heilige Kind auf ihrem Schooss. Dies neigt sich mit freundlicher, zum Aufstehen einladender Handbewegung zu einer Nonne, die vor ihm kniet und mit betend erhobenen Händen mit dem Aus-

DER BRUNNEN DES LEBENS
VON HANS HOLBEIN D. J.

Hierzu eine Bildtafel. Doppelblatt.*)

Im Königsschloss zu Lissabon befindet sich ein grosses figurenreiches Oelgemälde, das auf dem Rande des im Vordergrund befindlichen Brunnens die Inschrift trägt: Johannes Holbein fec. 1515 (?) (das Fragezeichen gilt der Jahrzahl!), im innern Rande aber die Worte: Puteus aquarum viventium (Brunnen der lebendigen Wasser), womit das Motiv des ganzen Bildes näher bezeichnet ist. Wir werden damit an das Werk unsers grossen Meisters, Hubert van Eyk, erinnert, den „Brunnen des Lebens" im Museo del Trinidad zu Madrid, von welchem der VI. Band der Denkmale eine Abbildung gebracht, und werden nicht vermeiden können, auf die Verschiedenheit der Auffassung desselben Themas unser Augenmerk zu lenken.

Betrachten wir zuerst das Holbeinsche Gemälde! In einer reizvollen Gegend von überwiegend südlichem Gepräge mit Palmen und mit Ruinen des Alterthums, ist ein hoher und ziemlich tiefer Triumphbogen mit Säulen und Pilastern, Friesen, Gesimsen und Gallerien, Arcaden, Nischen und Gewölben und reichem Ornament im reinsten italienischen Renaissancestyl aufgeführt, der weitaus den grössten Theil des Bildes einnimmt. Jenseit und rechts und links ausserhalb des Triumphbogens, an dessen Lunette die Geburt Christi in Relief angebracht ist, stehen drei Engelchöre theils singend, theils mit verschiedenen Instrumenten, Geigen, Lauten, Harfen, Posaunen, Flöten und der Orgel musicierend.

Wem gilt der Triumphbogen? wem Gesang und Musik? Die Inschrift an den äussersten Postamenten sagt es uns, links: „Stirpe Maria Regina Pro Regem generans Jesum; rechts: Laude digna Angelorum et Sanctorum." Also der aus Königsstamm entsprossenen Maria, die den König Jesus geboren, würdig des Lobes der Engel und Heiligen! Im Vorgrund aber ist ein Brunnen, „der Brunnen des lebendigen Wassers", der von ihrem Thron her Nahrung erhält. So sitzt denn auch die königliche Jungfrau auf dem Thron vor dem Brunnen, mit langherabwallendem Haar, den weiten Hermelinmantel nur über den Schooss gebreitet. Nicht im Arm, noch auf dem Schooss hält sie das heilige Kind; es sitzt rittlings — wie

*) Die Bildtafel ist nach einer Photographie, die nach dem Original aufgenommen worden, und nach einer ebenfalls nach dem Original in Lissabon gemachten Zeichnung angefertigt. Beides, Photographie und Zeichnung, ist mir zum Gebrauch für mein Werk von S. M. dem König Ferdinand von Portugal allergnädigst übersandt worden, wobei ich dankend hervorzuheben habe, dass S. M. ausdrücklich für mich die Zeichnung nach dem Gemälde hat nehmen lassen, weil in der Photographie viele völlig dunkle und also formlose Stellen sind.

abgerundet ist die Anordnung der Gruppen, in vollem Gleichgewicht bei grosser Mannichfaltigkeit und bei Lebendigkeit der Silhouette, schön die Bewegung jeder einzelner Gestalt; schön und geschmackvoll, obschon mit Unterordnung unter das Zeitcostüme, sind die Trachten; schön vor allem sind die Gestalten, Formen und Gesichtszüge der heiligen Frauen; das Ganze eine Verherrlichung der Schönheit des weiblichen Geschlechts! Dazu kommt, dass der Meister die Gestalten seines Lobgesanges nicht einer unsichtbaren Welt der Ideale entlehnt, dass er sie aus dem wirklichen Leben genommen. Sie haben alle Fleisch und Blut, und haben alle — das sieht man in jeder Miene — in voller Lebenswärme vor ihm gesessen, da er den Pinsel in der Hand hatte. Wohl ist ihnen dabei etwas vom Hauch der Heiligkeit abhanden gekommen; dafür sind sie heimisch auf Erden und unserm Mitgefühl wie unsern Augen erreichbarer, als ihre Vorgängerinnen in himmlischer Verklärung. Die religiöse Kunst ist weltlich geworden!

Die Ausführung ist nach Berichten von Augenzeugen (und nach der photographischen Nachbildung zu schliessen) von der höchsten Vollkommenheit. Keine Stelle im Bilde, die nicht Zeugniss ablegte von der hohen Kunstfertigkeit des Meisters in Zeichnung und Farbung, von dem ernstesten Studium aller Einzelheiten, von der gediegensten Durchführung.

Im Styl wirken die Erinnerungen an die Formen des 15. Jahrhunderts an einigen Stellen sichtlich fort, namentlich an den Engeln im Hintergrunde und an den hier und da scharfen Brüchen der Gewänder auch bei den Hauptfiguren; während doch das Ganze den Eindruck des vorgerückten 16. Jahrhunderts macht.

Die erste Nachricht von dem Gemälde verdanke ich Herrn Dr. Carus in Dresden, der mir zugleich mittheilte, dass sich die Jahrzahl 1549 auf dem Bilde befinde. Graf Raczynski in seinem Werk über die Kunst in Portugal*) führt es mit der Bemerkung auf, dass sich der Name Johannes Holbein und die Jahrzahl 1519 darauf befinden. Auf der Zeichnung, welche S. M. der König Ferdinand von Portugal für mich hat anfertigen lassen, steht: Joannes Holbein fec. und die Jahrzahl 1515. — Keine dieser Angaben will befriedigen. Gegen Holbein als Urheber des Bildes wird nichts einzuwenden sein; fast jede Stelle verräth seine Handschrift. Zum Jahre 1549 sagt die deutliche 5 auf der mir übersandten Zeichnung Nein! Gegen 1519 spricht ausserdem der Umstand, dass in diesem Jahr Holbein erst 21 oder 22 Jahr zählte, mithin für solch ein Werk noch zu jung war.**) Ich habe leider! (wahrscheinlich in Folge der vielen dort eingetretenen Trauerfälle in der königlichen Familie) keine Auskunft über die genaue Gestalt der Jahrzahl erhalten, und bin somit auf die Zeichnung verwiesen, deren Zahlzeichen unsre Bildtafel genau wiedergiebt. Dieser nach scheint es mir nicht unmöglich, dass die Jahrzahl 1545 heisst. Zwar lässt sich dagegen

---

*) A. Raczynski, les Arts en Portugal. Paris 1846. Das dazu gehörige Dictionnaire 1847.

**) Sein von ihm selbst gezeichnetes Bildniss, jetzt im Berliner Kupferstichkabinet, hat die Jahrzahl 1511 und 14 (Jahr alt). Auf einem andern, gemalten Bildniss in der Sammlung des Lords Arundel in England, davon aber nur noch der Kupferstich von Hollar 1647 vorhanden ist, hat er neben der Jahrzahl 1543 sein Alter auf 45 Jahre angegeben.

S. JOHANNES-ALTAR.
SCHWÄBISHE SCHULE VON 1470. CA.

Mit zwei Bildtafeln.

7 F. hoch.

Im bairischen Nationalmuseum zu München befinden sich zwei Tafeln, die Seitenflügel eines Altarwerks, das uns einen bedeutenden Meister der oberschwäbischen Schule — leider ohne Namen und persönliche Verhältnisse — kennen lehrt. Die Hauptpersonen der beiden Tafeln sind die beiden Johannes, wesshalb ich dass Werk den Johannes-Altar genannt habe. Es stammt aus einer Kirche im schwabischen Kreise von Baiern. Die Mitte, wahrscheinlich ein Schnitzwerk ist schon vor der Auffindung der Tafeln verloren gegangen.

Auf Taf. 1 sehen wir den Evangelisten Johannes in den Händen seiner Feinde, die ihn mit einem Gifttrank tödten wollen. Der Heilige macht uber den Becher das Zeichen des Kreuzes, und das Gift entflieht in Gestalt eines Wurmes. Um des sichern Erfolgs ihrer Bosheit gewiss zu sein, hatten die Feinde des Johannes den Trunk vorher an ein Paar andern Gefangenen erprobt. Ihre aufgeschwollenen Leichen am Boden zeigen uns, dass ihr Gift wirksam gewesen. Ihre Mienen, dass sie dem heiligen Manne dasselbe Loos bereiten wollen. Die Inschrift aber unter dem Bilde beruhigt uns selbst über die Vergifteten, da sie sagt: „es schad in nit, Johannes macht si wider leben.

Auf der Taf. 2 sehen wir den Taufer Johannes sein Amt am Heiland vollziehen. Christus steht entblösst (ein Tuch nur um die Lenden gebunden) bis an die Knie im Wasser. In demüthiger Haltung, die Hände uber der Brust gekreuzt, lässt er von Johannes, der neben ihm am Ufer kniet, den symbolischen Act der Wiedergeburt an sich vollziehen. Ein Engel zur Rechten hält die Gewande Christi, während über der Gruppe die Taube des heil. Geistes schwebt und über ihr in Wolken der ewige Vater sichtbar ist, mit einer Bandrolle, darauf die Worte zu lesen: „Dieser ist mein oserwelter son an dem ich nur habe wolgefalle." — Den Hintergrund bildet eine gebirgige Landschaft; im Vordergrund ragen einzelne Steine mit Schilf aus dem Jordan; eine Rolle trägt die Inschrift: „Johans der heilig ist geporn, Jhesum toffen ward er erkorn. Wer hiemet macht uuwirlig sich ruffl uater got mach heilig mich."

Beide Tafeln sind mit grosser Meisterschaft gemalt und bis zur hohen Vollendung ausgeführt. Schon in der harmonischen, gesättigten Färbung, noch mehr in den feinen Abstufungen der Tone gibt sich der Geist der Schule kund, die in Betreff der Malereien und naturwahren Farbe in der deutschen Kunst nicht ihres Gleichen hat, der Geist der Schule Holbeins. Aber

DAS ALTARGEMÄLDE
IN DER ST. MARIENKIRCHE ZUR WIESE IN SOEST.

Hiezu zwei Bildtafeln.

Die Anfänge der deutschen Kunst sind noch immer in mässiges Dunkel gehüllt; weder Meister-Namen noch Schulen können wir mit Sicherheit angeben und wenn auch einige Orte als bevorzugte Kunststätten hervortreten, wie etwa Bamberg, so sind doch auch da jedenfalls die Wege zu den Quellen verdeckt, aus denen man die ersten Anregungen geschöpft. Nur ein Umstand, und zwar ein bedeutungsvoller, scheint ausser Zweifel zu sein: während die Bildnerei sich an die Formen der antiken classischen Sculptur anzuschliessen bemüht war, hält sich die Malerei überall an den in Miniaturen und vielleicht in Tafeln überlieferten byzantischen Styl; wahrscheinlich aus dem einfachen Grunde, weil es wohl antike Bildwerke, aber keine antiken Gemälde gab, denen man etwas hätte absehen können. Diesen Eindruck machen uns die (ehemaligen) Wandgemälde der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, des Domes zu Braunschweig, das Deckengemälde von S. Michael zu Hildesheim und viele alte Bilderreste in Cöln und a. a. O. (S. Denkmale etc Bd. I. Malerei p. 7 f. V. p. 3).

Mit dem Styl zugleich sind auch Normen der Darstellung und Anordnung, ganze Compositionen aus den byzantischen Ueberlieferungen in die deutsche (wie in die italienische) Malerei übergegangen, deren Meister sich vor allem nicht die Erfindung, sondern die eigenthümliche Durchbildung des bereits Erfundenen zur Aufgabe gemacht zu haben scheinen. Ein Beispiel solcher Umbildung habe ich im VI. Bande der „Denkmale", Bildnerei p. 1 gegeben. Es kann daher nicht überraschen, wenn wir auch in dem Altargemälde aus der Marienkirche Zur Wiese in Soest, das wir hier mittheilen, auf einzelne Gestalten und Gruppen treffen, die sich bereits in ältern byzantischen Malereien vorfinden.

Dagegen zeichnet sich eben dieses Altargemälde durch eine Kraft des künstlerischen Schaffens aus, die seinem Meister in einer spätern Zeit der Kunstentwickelung im Allgemeinen eine der ersten Stellen gesichert haben würde. Es gilt uns als Zeugniss eines ursprünglichen schöpferischen Geistes in der vaterländischen Kunst, der für diese zu den grössten Erwartungen berechtigte, wenn ihm eine naturgemässe Entwickelung beschieden gewesen wäre.

Das Gemälde, das sich auf einem (verlassenen) Altar im südlichen Querschiff der

---

*) Ich verdanke die Kunde von diesem seltenen Werke der „Mittelalterlichen Baukunst in Westfalen von Lübke" und der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, T. O. Weigel, II. Bd. 5. 6. Sollte aber Jemand beim ersten flüchtigen Blick auf die von mir gegebenen Abbildungen diese für einen Abdruck der Platten der „Zeitschrift" halten, so bitte ich ihn, einen zweiten vergleichenden Blick auf beide zu werfen: Ich glaube alsdann einer weitern Erklärung überhoben zu sein.

ihr nach; hinter ihm trocknet eine der Frauen die thränenvollen Augen, eine andere sendet den letzten Abschiedblick zum Gekreuzigten empor. Auf der andern Seite zuvorderst steht der römische Hauptmann und legt sein glaubenvolles Zeugniss ab; aus den andern Männern neben ihm spricht Zweifel, unverhohlner Hass, Spott („Hilf dir selber!") und Angst.

Die obere Abtheilung des Bildes über dem Kreuzarm wird von einer Engelschaar eingenommen, die mit ihrer Klage im Himmel die Klage auf Erden begleitet.

Zwischen beiden hat der Künstler einen Raum gefunden für eine rein symbolische Darstellung, durch welche die historische Bedeutung des Kreuzestodes Christi ins Bewusstsein gebracht werden soll. Im Geleit eines Engels naht eine gekrönte weibliche Gestalt, „Ecclesia", die Kirche, dem Gekreuzigten und fängt aus seiner offnen Seitenwunde das Blut in einem Kelche auf, „das Blut das vergossen wird zur Vergebung der Sünden", damit die Menschheit es aus ihren Händen empfange und dadurch der Gemeinschaft mit Christus, der ewigen Seligkeit theilhaftig werde. Auf der entgegengesetzten Seite wird von einem zweiten Engel eine andere weibliche Gestalt, welche die Gesetztafeln in ihrem Arm und die Beischrift „Synagoga" als das Judenthum bezeichnen, verstossen; ihre Augen sind von der Kopfbinde bedeckt, auf dass sie nicht sieht; die Krone ihrer Herrschaft entfällt ihrem Haupte. Ein Gedanke, der in vielfältiger Umwandelung in der gesammten Kunst des Mittelalters wiederkehrt.

Das zweite Rundbild, die drei Marien am Grabe, ist der Auferstehung Christi gewidmet. Ein Engel sitzt vor dem offnen Grabe, und indem er auf den leeren Sarkophag und das Leintuch zeigt, macht er die Frauen, die mit Salben und Räuchwerk für den Leichnam kommen, damit bekannt, dass der Herr erstanden ist von den Todten. Eine Gruppe Kriegsknechte im Vorgrund lässt uns nicht im Zweifel, dass sie, die Wächter des Grabes, das bedeutungsvolle Ereigniss — verschlafen haben.

Die kleinen Halbfiguren um die Rundbilder sind wohl die vier grossen Propheten und die vier Evangelisten; die Engelgestalten im äussern Rahmen haben nur die ornamentale Bedeutung, den leeren Raum passend ausfüllen, wobei ihnen ein wenig Theilnahme an den Ereignissen zugemuthet wird.

Fragen wir uns nun, was diesem Werke einen so vorzüglichen Werth gibt, dass wir ihm in den Denkmalen der deutschen Kunst eine ausgezeichnete Stelle anweisen, so kann es weder die Zeichnung noch die Malerei sein, die beide noch sehr unvollkommen daran erscheinen; es kann auch nicht die Conception des Ganzen, der Gedankeninhalt — so bedeutend er ist — uns überraschen, da er der älteren Kunst, und zwar schon der viel ältern überhaupt eigen ist: was uns jedenfalls überraschen muss, ist die Kraft und Lebendigkeit der Darstellung, die dramatische Wahrheit, der entsprechende Ausdruck in allen Mienen, die bestimmte, scharfe individualisierende Zeichnung aller Charaktere, in Verbindung mit einer von traditionellen Formen noch ganz abhängigen, durch keinerlei Naturstudium belehrten, oder entwickelten Zeichnung. Alle Leiden und Leidenschaften sind mit wenigen, oft ganz unvollkommenen Strichen sprechend ausgedrückt. Man sehe nur dem Caiphas in das herrschsüchtige Gesicht! der Maria in ihr von Schwermuth gebeugtes; dem Engel der Auferstehung in sein tröstendes!

DAS ALTARWERK
VON DIERK STUERBOUT IN DER ST. PETERSKIRCHE ZU LÖWEN.

Hierzu fünf Bildtafeln.

Wer sich dem Studium der deutschen Kunstgeschichte widmet, dem kann es nicht entgehen, dass alte und neue Zeiten sich viele Versäumnisse, viele Versündigungen gegen Kunst und Künstler vorzuwerfen haben. Hat man in frühern Jahrhunderten es nicht der Mühe werth gehalten, den Besitzstand von Kunstwerken genau festzustellen, über ihre Meister und Entstehungszeiten Buch zu führen, und in ihr Verständniss einzudringen, so ist man später noch viel gleichgültiger verfahren, hat die Werke ihrer Bestimmung entfremdet, sie der Zerstörung durch die Zeit oder auch durch Unverstand überlassen, oder auch sie stückweis vertrödelt. So ist das herrliche Altarwerk der Brüder Van Eyk von St. Bavon in Gent zum Theil nach Berlin gewandert und nie werden seine Theile wieder ein Ganzes bilden.

In der St. Peterskirche zu Löwen in der Capelle des h. Sacraments sehen wir eine Tafel mit dem Abendmahl Christi: sie ist der Ueberrest eines Triptychons, von welchem zwei Flügelbilder im Museum zu Berlin, zwei andere in der Pinakothek zu München aufbewahrt sind. Als Urheber des Werkes hat man sehr verschiedene Meister genannt. Descamps (Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, 1838) schreibt das Werk dem Quintin Messys zu; Hotho dem ältern Roger von der Weyden; von Keverberg, Dedecker, Michiels, Boisserée und Joh. Schoppenbauer dem Hans Memling (welcher Angabe die Peterskirche in Löwen und der Münchener Katalog gefolgt sind); Waagen dem Justus von Gent. Edward van Even, Archivist der Stadt Löwen, war der Erste, oder Einer der ersten, der auf Dierk Stuerbout hinwies (Les artistes de l'Hôtel de ville de Louvain 1852. p. 149) und gegenwärtig sind alle Zweifel gehoben: van Even hat richtig gesehen!

Da dieser Künstler bisher zu wenig gekannt war, so will ich, bevor ich auf sein Altarwerk in der Peterskirche zu Löwen eingehe, einige Nachrichten über ihn vorausschicken, wobei ich mich an die Abhandlung halte, welche Edward van Even in der „Revue belge et étrangère, Bruxelles 1861" veröffentlicht hat.

Thierry Bouts, auch Stuerbout, oder, wie er sich selber schrieb, Dieric Bouts war der Sohn eines Malers gleiches Namens in Haarlem. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Er übersiedelte 1463 nach Löwen und starb daselbst 1479. In Haarlem war noch im J. 1609 ein Altarwerk von ihm, das Leben des H. Bavon, (nach einer Note von Dumont bei Guicciardin, Description des Pays-Bas) bei einem H. T. Blin, das er noch für seine Vaterstadt gemalt hatte, das aber verschwunden ist. Ebenfalls verschollen ist ein Triptychon seiner Hand, das nach C. von Manders Bericht im Besitz von Jean Gerrits Buiteweg in Leyden war,

aber ohne diese, an den Sarkophagen dargestellt. Aus der gleichen Sinnesrichtung müssen wir uns das Mosaik in S. Apollinare in Classe bei Ravenna erklären, auf welchem Melchisedech mit Brot und Wein an einem Tische sitzend abgebildet ist, neben welchen links Abel mit dem Lamm, rechts Abraham mit Isaak stehen; das unblutige Opfer der Messe, auf welches diese Bilder hindeuten, ist nicht abgebildet.

Das spätere Mittelalter bediente sich häufig derselben Bildersprache, begnügte sich aber nicht mit den blossen Andeutungen, sondern führte die Vergleichung vollständig durch.

Im Altarwerk des Dierk Stuerbout sehen wir neben dem Hauptbilde vom Abendmahl (Taf. 1.) vier alttestamentliche Scenen, deren Beziehung dazu nicht zu schwer zu ermitteln ist: Taf. 2. Abraham und Melchisedech; Taf. 3. das Passahmahl; Taf. 4. das Mannasammeln und Taf. 5. Elias in der Wüste.

In der Genesis 14, 18. wird erzählt, dass Abraham, als er von der Schlacht des Kedor Laomor kam, von Melchisedech, dem König von Salem, einem Priester Gottes des Höchsten, mit Brot und Wein erquickt und dann gesegnet worden sei. Nach der oben erwähnten theologisch-symbolischen Auffassungsweise hat man darin ein Vorbild des Abendmahls gesehen, und als solches steht es hier, auf unserer Bildtafel 2. Melchisedech in halbpriesterlicher, halbköniglicher Tracht, hält knieend Brot und Wein Abraham entgegen, der, indem er sein Haupt entblössen und in's Knie sinken will, nach der dargereichten Erquickung langt. Ein Diener steht hinter ihm, während hinter Melchisedech ein anderer, das Scepter haltend, kniet, dem sich stehend zwei Männer anschliessen, von denen wenigstens einer so bildnissartig aussieht, dass er für den Donator des Werkes gehalten werden könnte. Zwischen Hügeln in der Ferne hält der Zug der Reissigen Abrahams, voran der Führer seines Rosses. Den Hintergrund nimmt eine hügelige Landschaft ein, mit einer Stadt, deren Dom wohl die Peterskirche zu Löwen vorstellen könnte.

Dieser Theil des Altarwerkes ist mit der Boisseréeschen Sammlung in die Pinakothek zu München gekommen, wo es als eine Tafel „Hemlings" im Katalog verzeichnet steht.

Unsere dritte Bildtafel zeigt das jüdische Passah-Mahl, den unmittelbaren Ausgangspunkt für das christliche Abendmahl, ursprünglich unterhalb des Melchisedech das zweite Bild des rechten Seitenflügels.

Wir sehen in ein nach niederländischer Weise angeordnetes Zimmer mit einem getäfelten Fussboden, und einem gedeckten Tisch. Auf diesem nimmt ein Teller mit dem gebratenen Osterlämmchen die Mitte ein, um dasselbe liegen einige Salatblätter, einige Semmeln auch ein Paar Messer und Gläser fehlen nicht, wohl aber Gabeln und Teller. Sechs Personen vier männliche, zwei weibliche, stehen um den Tisch, ein Jedes mit einem Stab im Arm oder in der Hand. Nur der Aelteste hat den seinigen beiseite gesetzt, da er beide Hände braucht, den Braten zu zerlegen.

Es ist eine Art Mannichfaltigkeit in die einförmige Darstellung gebracht, indem der Eine den Becher, ein Mädchen einen Bissen zum Munde führt, das andere aber das Glas nur erst anfasst; ein anderer Mann hält das Messer bereit zum Zerlegen des von ihm

Auf unserem Bilde liegt der Prophet mit den Zeichen der Erschöpfung am Boden; Brot hatte er wohl, aber für den Durst war kein Tropfen vorhanden. Da tritt ein Engel Gottes zu ihm und ermuntert ihn, nach Zarpath zu gehen; welchem Gebot er auch alsbald, wie das Bild im Hintergrund sehen lässt, Folge giebt.

Diese Tafel ist mit der Sollyschen Sammlung in das Berliner Museum gekommen.

Wir wenden uns nun zu dem Haupt- und Mittelbild des Altarwerkes, dem die Flügelbilder nur als Einleitung zu dienen hatten: zur Einsetzung des heil. Abendmahles.

In einem Zimmer, das dem Refectorium einer reichen Abtei aus dem 15. Jahrhundert gleicht, sitzen Christus und seine Jünger um einen gedeckten Tisch, auf dem ausser einer leeren Schüssel, einigen Brotschnitten und Gläsern nicht viel zu sehen ist. Der Heiland sitzt zwischen Petrus und Johannes, neben denen noch zwei andere Apostel Platz genommen; je drei der Uebrigen sitzen an jeder schmalen Seite, und Christus gegenüber noch zwei, von denen der links unverkennbar Judas ist, obschon er sein gewöhnliches Merkmal, den Geldbeutel, nicht sehen lässt. Hinter Petrus steht mit andächtiger Miene und gefalteten Händen der Donator als der vielleicht zur Bedienung der Gäste bereite Hausherr, während ein muthmasslicher Hausfreund, der leicht das Bildniss des Malers sein könnte, rechts neben dem Anrichtschrank Platz genommen. Durch das offene Küchenfenster sehen zwei Diener herein.

Der Moment der Darstellung ist die feierliche Einsetzung des Abendmahles; Christus hat das Brot gebrochen und segnet es zugleich mit dem Kelch, der vor ihm steht. Alle Anwesenden sind voll Andacht, die schmerzlichen von Christus vor der Einsetzung des Abendmahls gesprochenen Worte von dem ihm aus ihrer Mitte drohenden Verrath erwägend. Nur der Verräther selbst macht eine trotzige Miene.

Dieses Gemälde, so hoch wie zwei Flügelbilder zusammen, befindet sich noch an der ursprünglichen Stelle, in der Capelle des heil. Sacraments, in der Peterskirche zu Löwen.*)

Fragen wir nun nach den Eigenthümlichkeiten des Meisters, wie sie an diesem Werke hervortreten, so ist es wohl natürlich, dass wir zunächst ihn mit jenen Künstlern zu vergleichen suchen, denen von bedeutenden Kunstkennern sein „Abendmahl" zugeschrieben worden. Mit Descamps an Quintin Messys zu denken, ist freilich kaum mehr möglich, wenn man sich der viel freieren Bewegungen, sowie der sehr stark naturalistischen Zeichnung des letzteren erinnert. Näher jedenfalls steht Stuerbout dem älteren Roger, unterscheidet sich aber wesentlich von ihm durch wärmere Farbung und eine weniger individuelle Formenbildung. Neben Memling aber erscheinen seine Formen viel strenger, der Farbenauftrag viel pastoser, die Ausführung auf einen höheren Grad feiner Vollendung gesteigert; was neben Justus von Gent und seiner freieren Behandlungsweise noch mehr hervortritt.

Gemeinsam mit ihnen und anderen Malern der Van-Eykschen Schule ist dem Meister Stuerbout die symbolische Auffassungsweise, die Werthschätzung von Gedanken in der Kunst;

*) Die Zeichnung nach dem Abendmahl, nach welcher der Kupferstich von H. Walde ausgeführt worden, verdanke ich der grossen Gefälligkeit des Herrn Archivisten van Even in Löwen.

MADONNA VON MATTHIAS GRUENEWALD.

2 F. 9 Z. hoch, 2 F. 3 Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Matthias Gruenewald gehört zu denjenigen deutschen Meistern, denen erst eine Spätzeit hat Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine Zeitgenossen haben es nicht der Mühe werth gehalten, Nachrichten über sein Leben zu sammeln, so dass wir nicht einmal wissen, weder wann er geboren, noch wann er gestorben ist. Das nur wissen wir, dass er Zeitgenosse von Albrecht Dürer war, sowie, dass er an dem Erzbischof von Mainz, Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, einen hohen Gönner hatte, in dessen Auftrag er mehre grosse und kleine Werke ausgeführt.

Aus der Stiftskirche zu Aschaffenburg, wo sich noch gegenwärtig eine Tafel mit dem H. Valentinian von ihm befindet, kamen fünf grosse Tafeln mit Heilgengestalten in die Pinakothek zu München; die Altarflügel im Dome zu Brandenburg mit einzelnen Heiligengestalten sind gleichfalls sein Werk; sowie das grosse Altarwerk in der Marienkirche zu Halle, in welchem der Kurfürst als Stifter im Bildniss aufgeführt ist. Auch hier sind es — ausser der Verkündigung an der Aussenseite — nur einzelne Heiligengestalten, die den Inhalt des Werkes bilden. Die Hauptfigur des Mittelbildes ist die heilige Jungfrau auf der Mondsichel, von einer Engelschaar umgeben; unbedenklich das grösste, schönste und bedeutendste Werk des Meisters, gezeichnet mit der Jahreszahl 1529.

Einen Einblick in den Geist, in welchem dieses vorzügliche Werk geschaffen ist, bietet ein kleines Oelgemälde, das Gruenewald gleichfalls für seinen hohen Gönner ausgeführt, und das sich noch gegenwärtig in dessen (nun königlich bayerischem) Schloss zu Aschaffenburg als eine der Hauptzierden der dortigen Galerie befindet, und das wir hier in verkleinerter Abbildung geben.

Maria steht, in einen weiten Mantel gehüllt, das Scepter in der Rechten, in der Linken das heilige Kind auf dem Halbmond, nach der Vision des Johannes (Offenbarung 12, 1 ff.). Das aufgelöste Haar umgibt sie mit reichen Locken; liebend neigt sie ihr Antlitz nach dem Kinde, das vertraulich sein Aermchen um ihren Nacken schlingt und mit der linken Hand einen Apfel hält, als Sinnbild offenbar des Reichsapfels, der seinerseits ein Sinnbild der Welt ist.

Der Halbmond, vielmehr die erste Sichel des Neumonds gilt in der christlichen Kunstsprache für das Symbol der Empfängniss; das Zeichen aber der unversehrten Jungfräulichkeit

DER ST. JOHANNES-ALTAR
VON H. MEMLING IN BRÜGGE.

Mit fünf Bildtafeln.*)

Wenn man Göthes „Iphigenie" Thoas nennen würde, oder Shakespeares „Heinrich IV." die Schenke zu Eastcheap, oder die „Ilias" den Tod des Rhesos und dgl. m., so würde diess Missverstehen allgemein als ein den Dichtern angethanes Unrecht gerügt werden. Haben denn aber die Künstler nicht das gleiche Recht, dass man sich um den leitenden Gedanken in ihren Schöpfungen bekümmere und denselben nicht nebensächliche oder gar falsche Motive unterschiebe? In Rafaels „Schule von Athen" sieht Vasari eine Vereinigung von Theologie u. Philosophie; das Genter Altarwerk der Brüder Van Eyk wird „die Anbetung des Lammes" genannt, wobei die ganze obere Hälfte des Altars ausser Acht bleibt. A potiori fit denominatio, sagt man, und nennt den St. Johannes-Altar in Brügge „die Vermählung der H. Katharina", obschon nicht nur beide Johannes auf dem Mittelbilde stehen, sondern auch jeder Flügel einem Johannes gewidmet ist, und das Kloster, für welches das Bild gemalt wurde, und wo es sich noch befindet, bis auf den heutigen Tag S. Johannes zu den Ursulinerinnen heisst.

Ohne demnach der alexandrinischen Königstochter Rechte schmälern zu wollen, erkennen wir als die Hauptpersonen des Altars von Memling im Ursulinerinnen-Kloster zu Brügge S. Johannes den Täufer und S. Johannes den Evangelisten; natürlich ohne Beeinträchtigung des Hauptmotives eines jeden Altarbildes ältrer Zeit, des Fleisch gewordenen Wortes. Auf einem festlich verhangenen Thron sitzt die heilige Jungfrau mit dem göttlichen Kind auf ihrem Schöss. Selber festlich umhüllt von einem reichgestickten Mantel erscheint sie als Königin des Himmels, über deren Haupt schwebende Engel die Krone halten. Zu ihrer Linken kniet ein Engel, der ein aufgeschlagenes Buch ihr vorhält; zur Rechten ein anderer, der die Orgel spielt. Weiter noch vorn sitzt zu unserer Rechten die H. Barbara, in ein Buch vertieft, und ihr gegenüber kniet die H. Katharina, und empfängt vom Christuskind den Ring zum Zeichen, dass sie sich ihm verlobt hat. — Hinter Katharina steht, das Lamm mit dem Kreuz im Arm, der Täufer Johannes, und hinter Barbara der Evangelist, den Kelch in der Hand, aus dem er den Giftteufel austreibt. Hinter Beiden öffnet sich die Landschaft, in die man durch eine Säulenhalle sieht; und in welcher rechts das Martyrium des Evange-

*) Ich verdanke die sehr correcten Zeichnungen dem H. Güffens in Antwerpen, der die nach Fierlandts stellenweis unkenntlichen Photographien gemachten Umrisse nach dem Originalgemälde soviel möglich berichtigt hat.

Geht nun auch der Künstler noch mehr auf dem einen Flügelbild in die dramatische Darstellung über, und zeigt uns den Act der Enthauptung in ziemlicher Ausführlichkeit, so ist doch auch hier dem Realismus eine Grenze gezogen durch die Scene im Hintergrund, wo wir die Tochter der Herodias die im Vorgrund der Enthauptung beiwohnt, vor den königlichen Aeltern tanzen sehn; nicht gerechnet, dass die Empfindung der bei der grausenhaften Handlung Anwesenden sich in so gemässigter Weise äussert, wie es wohl bei einer Vorstellung, nie aber in der Wirklichkeit möglich wäre. — Auch sehen wir sogleich auf dem andern Flügelbilde die symbolische Auffassungsweise mit aller Entschiedenheit wiederkehrend. Nicht das mindeste von dem, was der Evangelist sieht, war in Wirklichkeit vor ihm; es sind die Anschauungen seiner Phantasie, die der Künstler uns sichtbar gemacht hat.

So sehen wir das ganze Werk aufgebaut auf dem Boden des Idealismus; und doch spricht aus ihm der Geist der flandrischen Schule, der Geist des Realismus auf das vernehmlichste und unzweideutigste. Es ist die Macht der *Formengebung*, die über den Gesammteindruck entscheidet, und für diese hat sich der Meister die Vorschrift — wenigstens grossentheils — in der Wirklichkeit gesucht. Schon den Körperformen sieht man die Abhängigkeit vom Modell an; auffallender aber noch ist die Gesichtsbildung der idealen Charaktere, die sich von der der wirklichen Personen (der Stifter) in nichts unterscheidet. Nicht nur die beiden Johannes, die Heiligen aussen auf den Flügelbildern, nein! auch die Madonna und selbst die Engel haben die individuellsten Bildniss-Physiognomien. Das sind keine Gestalten einer nur gedachten, aus der Phantasie des Künstlers gebornen Welt und Zeit: es sind wirkliche Menschen, die vielleicht den Zeitgenossen persönlich so bekannt gewesen, als die Stifter. Ja die Vorgänge selber rückte der Künstler in die Gegenwart, indem er die burgundischen Trachten seiner Zeit für den Hof des Herodes auswählte, so dass die Tochter der Herodias aus seinem Bilde ohne aufzufallen über die Strasse von Brügge hätte gehen können.

Und doch machte hier wieder das eigentliche künstlerische Element sich geltend, in der *Formengebung des Gefältes*. Hier entwickelt die Schule, unabhängig von den Zufälligkeiten der wirklichen Bekleidung, einen selbständigen Styl, der soweit es das Costüm nicht hindert, Gestalt und Bewegung der Figuren hervorhebt, vornehmlich aber für das Gefälte grade Linien, viele und scharfe Brüche, klarausgesprochene Gegensätze von Flächen, Erhöhungen und Vertiefungen in Anwendung bringt.

Muss demnach das Gemälde durch die poetische Auffassung des Gegenstandes, wie durch die streng architektonische Anordnung einen ernsten, feierlichen Eindruck machen; ist ihm dagegen durch die Nachahmung individueller Formen das Gebiet idealer Schönheit und eines selbständigen Geschmacks fern gehalten, sowie durch die symbolische Darstellweise der Ausdruck der Leidenschaft ausgeschlossen: so begegnen wir nichts desto weniger in diesem Werke einzelnen Zügen von grosser Schönheit (wohin ich namentlich den Engel im Diaconengewand rechne, der den Evangelisten auf den König des Himmels aufmerksam macht); ja es ist auch ein jedes Antlitz der vorgestellten Personen so beseelt, so von der augenblicklichen Lage durchdrungen, dass wir einen stärkern Ausdruck nicht vermissen, noch ver-

DER ALTAR DER H. ELISABETH
IM DOM ZU KASCHAU.*)

Hierzu eine Bildtafel.

Wir haben bereits in der Abtheilung „Baukunst“ p. 18 dieses Bandes von einem Werke deutscher Kunst im Dom von Kaschau Nachricht gegeben, und fügen nun die Kunde hinzu von einem Denkmal deutscher Malerei, das sich an derselben Stelle befindet: vom Altar der h. Elisabeth, das — und wohl mit vollem Recht — für eine Arbeit von Michael Wohlgemuth gilt, und um das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts beschafft worden sein mag.

12 Gemälde von beiläufig 5½ F. Höhe (die Figuren haben ungefähr ⅓ Lebensgrösse) bilden in zwei Reihen übereinander und von vergoldeten Schnitzereien eingefasst das Altarwerk, das der Tochter des Königs Andreas II. von Ungarn, der h. Elisabeth, im gedachten Dom geweiht ist. Der Inhalt der Gemälde ist aus der Legende der Heiligen genommen und bewegt sich vornehmlich um die rührenden Erlebnisse dieser sehr frommen Dulderin.

Erstes Bild: Geburt der H. Elisabeth, 1207; die Mutter, Gertrud von Meran, liegt im Bett; die Hebamme hält dem königlichen Vater, der mit einer Anzahl Hofleute an der andern Seite des Bettes steht, das Neugeborne entgegen.

Zweites Bild: Elisabeth, vier Jahr alt, wird als die vom Landgrafen Hermann von Thüringen für seinen (etwa achtjährigen) Sohn Ludwig erwählte Braut vom Abgesandten des Königs Andreas nach der Wartburg gebracht und hier von ihrem künftigen Gemahl und von thüringischen Grossen empfangen.

Drittes Bild: Elisabeth pflegt Aussätzige.

Viertes Bild: Da sie ihre Menschenliebe so leidenschaftlich trieb, dass sie selbst einen Aussätzigen in das Bett ihres Gatten legte, so wurde sie von ihrer Schwiegermutter bei diesem verklagt, der, an sein Lager geführt, den unwillkommenen Gast finden sollte. Er findet aber — wie das Bild zeigt — statt desselben einen gekreuzigten Christus in Rosen, sinkt auf seine Knie, sieht Verzeihung erflehend zur frommen Gattin auf, während seine Mutter erstaunt und beschämt das Wunder betrachtet.

Fünftes Bild: Landgraf Ludwig sitzt mit vornehmen Gästen, darunter der Kaiser, zu Tisch. Da dieser die Fürstin zu sehen begehrt hatte, war vom Landgrafen nach ihr geschickt worden. Sie hatte sich aber mit Kleidermangel entschuldigt, da sie ihre ganze gute Garderobe den Armen geschenkt. Inzwischen kam erneuter und entschiedener Befehl, zu dessen Vollzug sie sich — und nicht vergebens — Kleider von Christus erbat. Reich ge-

*) Herr Emmerich Henszlmann, Mitglied der ungarischen Nationalakademie, hat nach diesem höchst merkwürdigen Werk eine Folge von Zeichnungen angefertigt, dazu auch einige Photographien machen lassen, in der Absicht sie zu veröffentlichen. Seiner Güte verdanke ich die Mittheilung einer Zeichnung und der entsprechenden Photographie zum Behuf der Aufnahme in meine „Denkmale.“ Indem ich dem geehrten Künstler hier öffentlich meinen aufrichtigen Dank ausspreche, möchte ich zugleich meine Leser auf sein hochachtungswerthes Unternehmen aufmerksam machen.

DAS ROSENKRANZFEST
VON ALBRECHT DÜRER.

5 F. 6 Z. breit. 6 F. 7 Z. hoch.

In einem Brief an Wilibald Pirkheimer vom h. Dreikönigstag 1506 schreibt Albrech Dürer: „ich hab den tewezchen (Deutschen) zw molen ein thafell dafor geben sy mir hundert und zehn gulden reinsch . . ., dy wird Ich noch In acht Dagen ferfertigen mit weissen (grundieren) vnd schaben so will Ich sy von stund anheben zw molen wan sy mag ob Gott will ein monet noch Ostern awff dem altar sten.“ In einem andern Brief schreibt Dürer demselben, dass er die Tafel acht Tage nach Lichtmess zu malen angefangen Wieder kurz vor Ostern schreibt er ihm: „es ist eine grosse erbett doron (an der Tafel) vnd Ich kan sy vor pfingsten nit voll awsmachen so gibt man vns nit mehr den 85 Dugaten.“ Im September sodann d. J. schreibt er ihm: „Item wist daz mein thafell sagt sy wolt ein Dugaten drum geben daz Ihrs secht sy sey gut vnd schön von Farben. Ich hab gros lob dordurch vberkumen aber wenig nutz. Ich wolt woll 200 Dugaten der tzeit gwunnen haben vnd hab grosse erbett awsgeschlagen awff daz ich heim müg kumen vnd Ich hab awch dy Moler all gestiltilt (d. i. zum Schweigen gebracht) dy da sagten Im stechen wer Ich gut aber im molen wist ich nit mit farben vm zu gen. Jez spricht Jeder man sy haben schöner farben nie gesehen.“

Das sind die Originalnachrichten, die wir von dem Bilde haben, von dem unsre Tafel einen Umriss gibt. Es war für die deutsche Gemeinde in Venedig und zwar für ihre Kirche des H. Bartholomäus gemalt. Dort hat es Kaiser Leopold II. gesehen und bei seiner grossen Vorliebe für Dürers Werke nicht geruht, bis es ihm käuflich überlassen wurde. Von Wien, wohin er es durch besondere Boten von Venedig hatte tragen lassen, wurde es 1782 aus nicht bekannten Ursachen nach Prag in das Prämonstratenser-Kloster des Strahof gebracht und hier ist es bis jetzt geblieben — leider zu seinem grossen Nachtheil! Die unverständige Leidenschaft, alte Gemälde „auffrischen“ zu lassen, hat dieses hohe Meisterwerk in die Hände eines Bilderrestaurators geliefert, der nicht nur ganze Stellen mit neuer Farbe überdeckt, sondern sich auch für berufen und befähigt gehalten, an besonders wichtigen Punkten den „Schwächen“ Dürers nachzuhelfen und namentlich der heiligen Jungfrau ein Antlitz eigener Erfindung zu geben anstatt des „gar zu wenig idealischen“ des Originals. Da er nun, wie mir von einem zuverlässigen Augenzeugen seiner Arbeit erzählt worden, die Stelle vorher abgeschliffen, so ist an eine künftige wirkliche Herstellung nicht mehr zu denken. Um so wichtiger war mir die Nachricht, dass sich in Wien eine alte Copie des Bildes befinde; und ich danke es der besondern Güte und Gefälligkeit des H. Galleriedirectors Engert daselbst, der mir eine Durchzeichnung der Madonna mit dem Kinde besorgt hat, dass ich in meiner Zeich-

der Hand eines Dominicaners empfangen, den der Lilienstengel in seiner Hand als den H. Dominicus selbst, der den Cultus des Rosenkranzes eingeführt, kenntlich macht. Hinter dem Kaiser knien ein Ritter in Kriegsrüstung und ein Mann, in welchem man den Reichskanzler vermuthen möchte, so dass Militair- und Civilgewalt, als die beiden Hauptsäulen des Staats, dem Kaiser zunächst gesehen werden. Hier fehlt es auch nicht an Bürgern, Bauern und Frauen, denen allen Rosenkränze zugedacht sind; denn die Engelkinder sind reichlich damit versorgt. Nur zwei Männer halten sich so in der Ferne, dass sie in Gefahr sind, übergangen zu werden. Wir erkennen sie: es ist Albrecht Dürer selbst, mit der Urkunde des Bildes in der Hand, und Wilibald Pirkheimer, an den er, während er an dem Bilde malte, aus Venedig geschrieben, dass er „kein andern frewnt awff erden hab, den" ihn.

Der ganzen festlichen Handlung gewissermässen eine Stimme zu geben, hat Albrecht Dürer, nach dem bereits berührten Vorgang venetianischer Meister, einen Engel zu Füssen der h. Jungfrau zwischen Papst und Kaiser gesetzt, der, die Laute in der Hand, die Handlung mit Saitenspiel begleitet. Er unterscheidet sich wesentlich von den Engelkindern, die unbekleidet, halb in Wolken verhüllt sind, während er reich bekleidet ist und ungefähr aussieht, wie ein zwölfjähriges Mädchen.

Albrecht Dürer und Pirkheimer sind Bildnissfiguren; bei Kaiser Max besteht in dieser Hinsicht auch kein Zweifel; der Papst hat durch und durch individuelle Züge, ist aber nicht dem 1506 regierenden Julius II. ähnlich. Es ist mit Gewissheit anzunehmen dass auch von den übrigen Personen des Bildes mehre Bildnissbedeutung haben; leider aber finden sich nirgend Anhaltpunkte, um nur einigermässen sichere Entdeckungen zu machen. Wahrscheinlich ist, dass einige der dargestellten Personen der deutschen Gemeinde in Venedig angehörten.

Ich sprach schon von der Gleichmässigkeit der Anordnung, die mit fast ängstlicher Genauigkeit ein Gleichgewicht zu beiden Seiten des Throns hervorgebracht hat. Mehr durch die Linien, als durch die Zahl und Stellung der Figuren, ist die Strenge der Symmetrie in etwas gebrochen. Und dennoch liegt nichts Beengendes, noch Gesuchtes in dieser festgeordneten Gruppierung, vornehmlich weil die Darstellung von den mannichfaltigsten Motiven belebt ist. Man vergleiche nur die fast conventionelle oder rituelle Haltung der wie zum Gebet geschlossenen Hände des Papstes mit den offenen, ein augenblickliches Ergriffensein aussprechenden Händen des Kaisers! Man vergleiche den Cardinal, der mit seinen Händen auch nur das Gelernte zu machen versteht, mit dem Kanzler, dessen spielende Hände uns verrathen, dass er mit seinen Gedanken nicht ganz gegenwärtig ist! Man vergleiche den sanften, zu Christus erhobenen frommen Blick des Mönchs mit dem Kreuz in den Händen, mit den strengen, finstern Mienen, mit denen der Krieger nach dem Papst schaut!

In der Formengebung ist Dürer am wenigsten von seiner Weise abgewichen. Bei seiner Vorliebe für charakteristische Züge hält er auch hier sich fern von jeder Art Idealität und macht lieber die Finger etwas zu knöchern, als zu weich. Im Gefälte kommt er mehrfach zu seinen kleinen Brüchen; im Ganzen aber ist er hier schon so einfach, wie er es in einem seiner letzten Werke, den bekannten vier Aposteln, wieder ist.

WANDGEMÄLDE VON GÜFFENS
UND SWERTS IN ANTWERPEN.

Hierzu eine Bildtafel.

Wo von alter deutscher Kunst die Rede ist, wird Keinem einfallen, die Schulen von Flandern und Brabant auszuschliessen. Die Werke eines Van Eyck und Roger, wie die von Rubens und Teniers bespricht die deutsche Kunstgeschichte so unbefangen, wie die eines Dürer und Holbein, und führt den Dom von Antwerpen neben dem Münster von Ulm unter den Denkmalen deutscher Baukunst auf. Diess Verhältniss hat sich in der Neuzeit geändert und es wird Niemand die Namen Wappers, De Kayser, Gallait u. A. in der Reihe deutscher Künstler suchen; aus dem einfachen Grunde, weil sie mit der fremden Conversationssprache auch die fremde Kunstsprache angenommen und in die Bewegung der deutschen Kunst nicht eingetreten.

Es ist wohl eine der grössten Eroberungen, die die neue deutsche Kunst gemacht hat, indem sie durch ihre Werke Sympathieen bei belgischen Künstlern von Bedeutung geweckt, sie zu Mitstrebenden in ihrer Richtung gewonnen und so das Gebiet, wo ihre eigentliche Wiege stand, und das ihr verloren gegangen, wiederum zu ihrem Reich gezogen hat; und dies zu einer Zeit, wo viele unsrer Künstler, verlockt durch die unleugbare Geschicklichkeit, den glanz- und wirkungsvollen Vortrag und die Farbenpracht der französisch-belgischen Schule, sich mit Verleugnung des theuer erkämpften heimischen Gutes, ihr in die Arme warfen.

Die ersten belgischen Künstler, die es gewagt, der herrschenden Meinung ihrer Heimath entgegen, die von Cornelius, Overbeck und ihren Freunden betretene Bahn einzuschlagen, sind die beiden Freunde G. Güffens und J. Swerts in Antwerpen. Aber sie standen mit ihren Bestrebungen nicht ganz isoliert, und der Ernst, mit dem sie ihren Beruf erfasst, die Strenge ihres Styls in Verbindung mit tadelloser Ausführung fand einen warmen Freund an dem Bürgermeister M. Loos, der die Commission für öffentliche Arbeiten und schöne Künste zu bestimmen wusste, das neuerbaute Börsengebäude von Antwerpen durch die HH. Güffens und Swerts mit Wandgemälden schmücken zu lassen. Der Auftrag datiert vom 19. Mai 1855 und lautet dahin, in den Gemälden die Hauptperioden des Handels von Antwerpen darzustellen.

Die ausgewählten Gegenstände sind folgende: 1) Die Dechanten und Commissäre der Hanse legen ihre Vollmachten und Privilegien in der Abtei St. Michael nieder 1315; ausgeführt von Güffens. — 2) Die Abgesandten der Republik Venedig, Dardo Bembo und Giovanni Georgi werden bei ihrer Ausschiffung vom Magistrat von Antwerpen mit Ehrenauszeichnung empfangen; ausgeführt von Swerts. 3) Eduard III. König von England befragt die Kaufleute von Antwerpen bei seinen Finanzoperationen, 1338; ausgeführt von Swerts. — 4) Der Magistrat von Antwerpen kredenzt französischen Kaufleuten den Ehrenwein 1451; ausgeführt von Güffens.

DER HOCHALTAR IN ST. WOLFGANG
VON MICHAEL PACHER.

Hierzu eine Bildtafel.

Michael Pacher ist erst in neuester Zeit bekannt worden, und doch gebührt ihm eine vorragende Stelle in der Geschichte der deutschen Kunst. Schon im ersten Bande der „Denkmale" (Malerei p. 17) habe ich von einem bedeutenden Werke seiner Hand Nachricht und Abbildung gegeben. Sein grösstes und vorzüglichstes Werk, der Hochaltar in St. Wolfgang, galt — obschon die Urkunde deutlich darauf steht — bis vor Kurzem für ein Werk des Michael Wohlgemuth. Meister Pacher aus Brunnecken in Tyrol wird künftig in seinen Ehren- und Rechtsansprüchen nicht mehr verkürzt werden. In der Abtheilung Bildnerei p. 15. dieses Bandes der „Denkmale" gebe ich von dem Gottesschrein zu St. Wolfgang einen Theil des Schnitzwerks. Zeigt sich auch der Meister hier auf einer hohern Stufe des Talents und der Kunstbildung, als in den Malereien, so sind doch auch diese von hervorragendem Werth und unterscheiden sich von den gegen Ende des 15. Jahrhunderts durch Härte des Styls ausgezeichneten Altarbildern oberdeutscher Schulen.

An dem Altarschrein sind nur die Flügel und ihre Sockel, aussen und innen, dann aber auch die Rückseite des ganzen Schreins gemalt. Ist dieser geschlossen, so sieht man folgende Gemälde: 1. St. Wolfgang erbaut die Kirche am Wolfgangsee. 2. Er predigt in derselben. 3. Er tröstet und heilt Kranke. 4. Er vertheilt Getreide an Arme.

Ist der Schrein geöffnet, so sieht man an den Flügeln folgende Gemälde: 1. Die Geburt Christi. Das Kind liegt auf einem Mantelzipfel der Mutter, die, die geschlossenen Hände betend nach oben gewendet, am Boden kniet. Der Schauplatz ist eine Scheune, in deren Gebälk eine Engelgruppe Platz genommen. 2. Die Beschneidung. Von diesem Gemälde giebt unsere Bildtafel den Umriss. Der Schauplatz ist das Innere einer gothischen Kirche. Der Hohepriester sitzt auf einer Art Thron und hat das ganz nackte Knäblein auf einem Leintuch auf seinem Schoose liegen und verrichtet mit dem Messer die rituelle Handlung. Vater Joseph und Grossmutter Anna haben das Leintuch gefasst, an dem das Kind sich hält. Die Mutter Maria steht hinter ihrer Mutter und hält ein Tuch bereit zum Abwischen des Blutes; ein junger Tempeldiener hält dem Hohenpriester das Gebetbuch vor, aus welchem derselbe den Segensspruch abzulesen haben wird. Hinter Maria sieht man noch eine junge Frau in nonnenhafter Kopftracht; hinter Joseph einige jüngere Männer, Zeugen der ritualen Handlung, davon der eine auch das Leintuch mit angefasst hat.

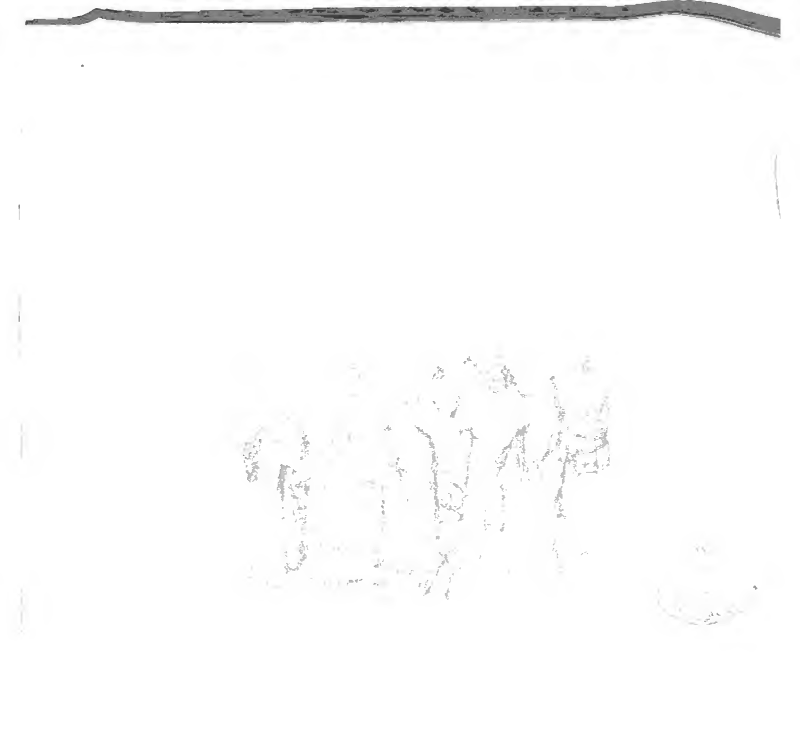
3. Mariä Reinigung. Der Tempel ist wiederum im gothischen Kirchenstyl. Der Hohepriester nimmt das ganz eingewickelte Kind aus Marias Händen. Joseph bringt ein Paar Tauben. Neben ihm ein Weib in nonnenhafter Tracht, wohl die Magd.

4. Der Tod Mariä. Auf einem Bett in gothischem Geschmack liegt, so dass wir sie in Verkürzung sehen, Maria mit gebrochenen Augen. Petrus drückt ihr sanft die Kerze in



PEINTURE MURALE A LA CATHEDRALE DE MUNSTER

MURAL PAINTING MUNSTER CATHEDRAL





FIANÇAILLES DE LA STE VIERGE

MARRIAGE OF MARY

PEINTURE MURALE AU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

MURAL PAINTING IN THE CHOIR OF COLOGNE CATHEDRAL.



LA MISE AU TOMBEAU

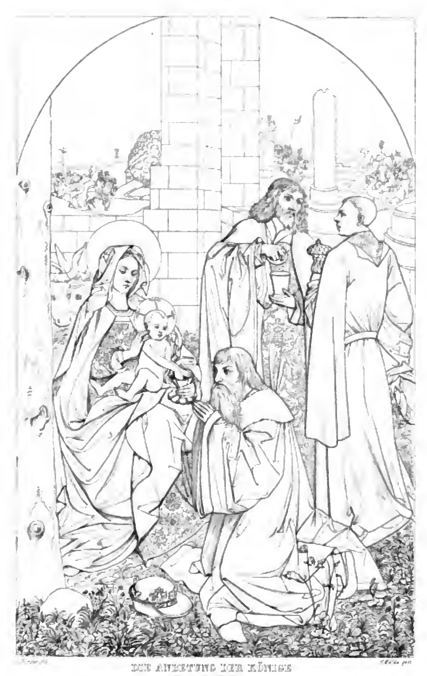
ENTOMBMENT OF CHRIST



DIE GEBURT CHRISTI

LA NATIVITE

THE NATIVITY



DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES. THE ADORATION OF THE MAGI

TAPISSERIE DE BOURGOGNE — BURGUNDIAN TAPESTRY.

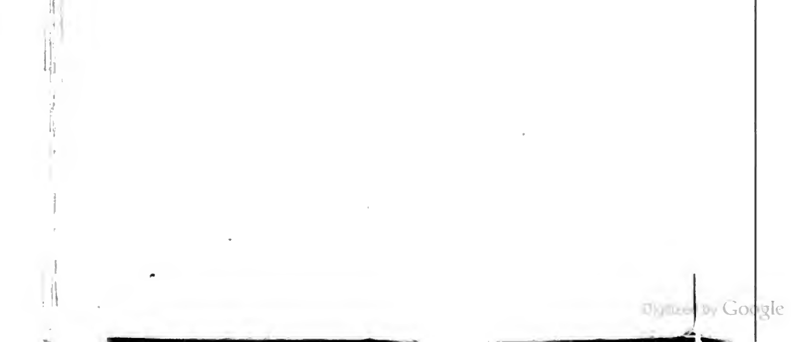




TAPISSERIE DE BOURGOGNE

BURGUNDIAN TAPESTRY.



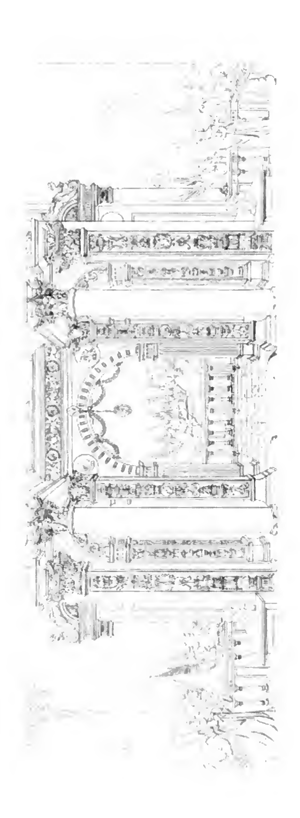




LA Ste VIERGE ÉCOLE DE FRANCONIE

MADONNA SCHOOL OF FRANCONIA





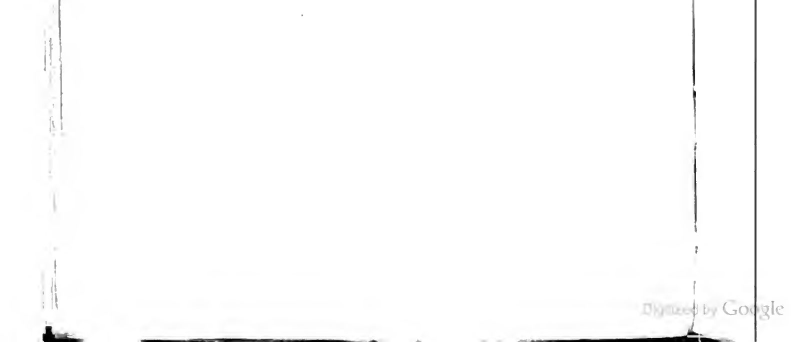


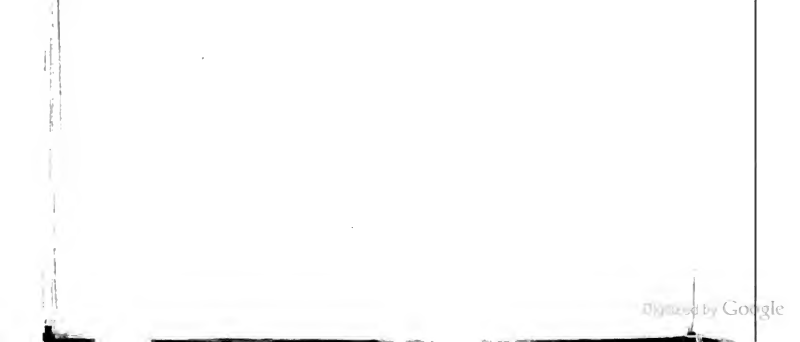




LA FONTAINE D'EAU VIVE, PAR HOLBEIN, A LISBONNE

THE FOUNTAIN OF THE WATER OF LIFE BY HOLBEIN AT LISBON







AUTEL DE St JEAN ALTAR OF St JOHN

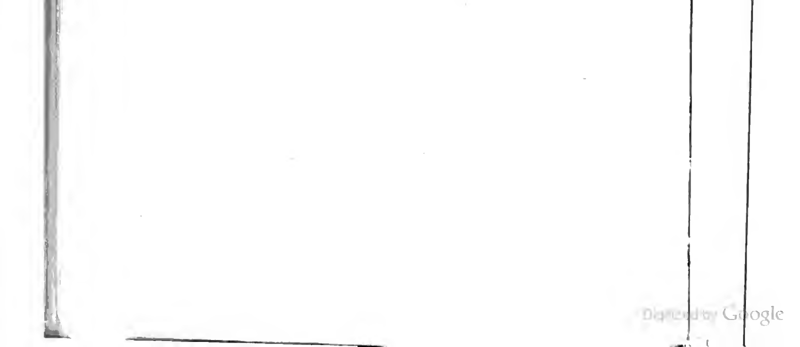






2. JOHANNES-ALTAR

AUTEL DE S^T JEAN — 2 — ALTAR OF S^T JOHN



AUTEL DANS N.-D. A LA PRAIRIE DE SOEST.

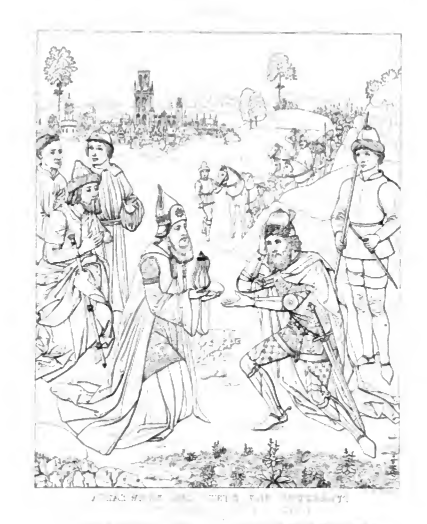
ALTAR IN S^T MARY'S CHURCH IN THE MEADOW, SOEST.



AUTEL DANS N.-D. A LA PRAIRIE DE SOEST — ALTAR IN ST MARY'S CHURCH IN THE MADOW SOEST



AUTEL PAR THIERRY BOUTS A LOUVAIN — ALTAR BY DIERK STUERBOUT LOUVAIN



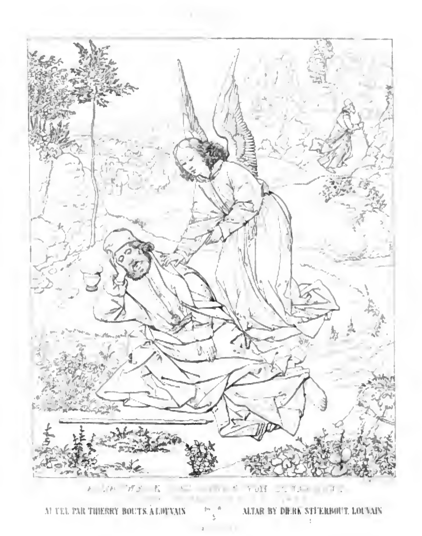
AUTEL PAR THIERRY BOUTS A LOUVAIN — ALTAR BY DIERK STUERBOUT, LOUVAIN



AUTEL PAR THIERRY BOUTS A LOUVAIN — ALTAR BY DIERK STUERBOUT, LOUVAIN



AUTEL PAR THIERRY BOUTS A LOUVAIN   ALTAR BY DIERK STUERBOUT, LOUVAIN



AUTEL PAR THIERRY BOUTS À LOUVAIN — ALTAR BY DIERK STUERBOUT, LOUVAIN



LA STE VIERGE, PAR MATHIAS GRUNEWALD A ASCHAFFENBOURG — MADONNA BY MATTHIAS GRUENEWALD, ASHAFFENBURG



AUTEL DE S^T JEAN PAR MEMLING A BRUGES | ALTAR OF S^T JOHN BY MEMLING BRUGES



AUTEL DE S^T JEAN PAR MEMLING — 2. — ALTAR OF S^T JOHN BY MEMLING



AUTEL DE S^T JEAN PAR MEMLING — ALTAR OF S^T JOHN BY MEMLING







AUTEL DE S.T JEAN PAR MEMLING | ALTAR OF S.T JOHN BY MEMLING

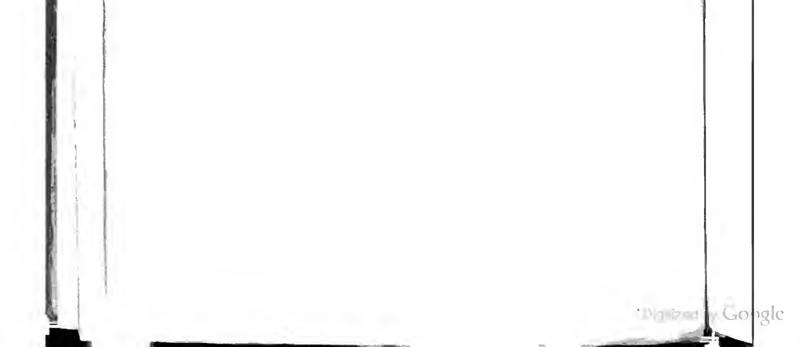


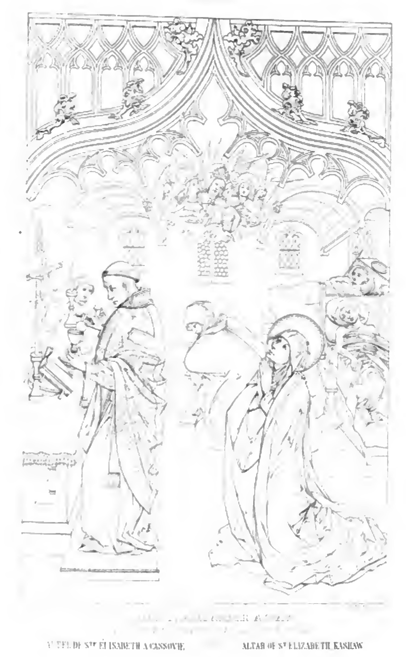




DE S^T JEAN PAR MEMLING

ALTAR OF S^T JOHN BY MEMLING





AUTEL DE S^TE ÉLISABETH A CASSOVIE. ALTAR OF S^T ELIZABETH KASHAW









LA FETE DE ROSAIRE PAR A DURER

THE ROSARY FEAST BY A DURER







PEINTURES MURALES PAR GUFFENS ET SWERTS

MURAL PAINTINGS BY GUFFENS AND SWERTS.





MARIENALTAR AN ST WOLFGANG

HIGH ALTAR AT ST WOLFGANG